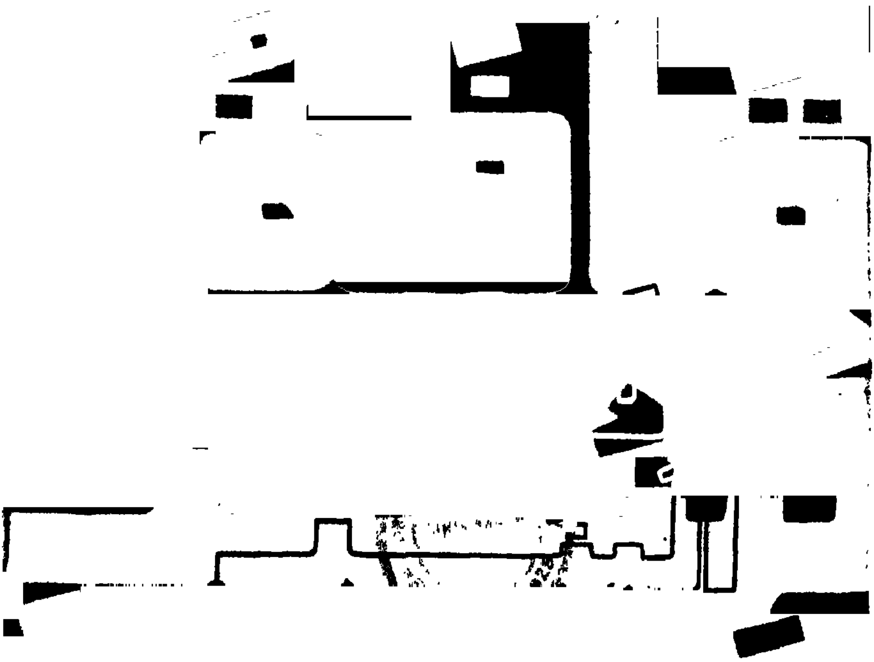


ثقافة الهند

المجلد ٢٨ العدد ١

١٩٧٧

مجلس الهند للروابط الثقافية
نيو دلهي

ان مجلس الهند للروابط الثقافيه منظمه حرة تحت وزارة الشئون الخارجيه للحكومه الهنديه، انشئت عام ۱۹۵۰ لانشاء وتنميه الروابط الثقافيه والتفاهم المتبادل بين الهند والبلدان الاخرى ، وكجزء من برنامج مطبوعاته الموجه لتحقيق هذا الحوار الثقافي بين الهند والبلدان الاخرى ، ينشر ، بين ما ينشر ، عدة مجلات في الانكليزيه 'Indian Horizons' وفي العربيه " ثقافه الهند " وفي الفرنسيه "Rencontre Avec l' Inde" وفي الاسبانيه "Papeles de la India" كلها تصدر اربع مرات في السنه . يصدر المجلس كذلك مجله مصورة ' Cultural News from India ' ويوزعها مجانا . وبدل الاشتراك السنوى لجميع المجلات مطبوع في العمود المقابل . والمراسلات المتعلقه ببدل الاشتراك ودفع الثمن وبشئون الطباعه والنشر توجه الى :

The Editor,
Indian Council for Cultural Relations,
Azad Bhavan,
Indraprastha Estate,
New Delhi- 110002

و حقوق جميع المقالات المنشورة في ثقافه الهند محفوظه فلا يمكن نشرها بدون الاذن ، والآراء المظهرة في المقالات هي للمساهمين والكتاب ، ولا تعكس سياسه المجلس بالضرورة .

A.78

بدل الاشتراك

عدد واحد	سنويا	ثلاث سنوات
۳ روبيه هنديه	۱۲ روبيه	۳۰ روبيه
£ 0·50	£ 2·00	£ 5·00
$ 1·50	$ 6·00	$ 15·00

نشرها وطبعها ، سكرتير مجلس الهند للروابط الثقافيه ، آزاد بهون نيو دلهي ـــ الهند . طبعت في مطبعه آي ايم ايچ ، دلهي .

رئيس التحرير : البروفيسور السيد مقبول احمد

ثقافة الهند

المساهمون في هذا العدد

راجي ناراسمهان	:	مولفة، ناقدة ادبية، صحفية، و نشرت شركة رائترس ورك شاب كلكتا روايتها.
ك. م. كنام بلي	:	مثل الهند في الخارج كد بلوماسي، وهو الآن ممثل فخري لمجلس الهند للروابط الثقافية.
ر. س. اوجها	:	يدرس الان في جامعة جواهرلال نهرو و موضوع دراسته الانجليزية و الفرنسية و الآداب المتقابلة، و بوصفه عالم اللغات يعرف عدة لغات منها السنسكرتية و الهندية، و البنغالية.
وي. اس. ناراوانا	:	مولف و مدرس، وهو استاذ الفلسفة حاليا في جامعة اله باد.

الادب القصصى الانجليزى فى الهند فى ميزان النقد

جى ناراسمهان

ان الأساس المنطقى الوحيد الذى يمكن ان يوضع بموجبه الادب القصصى الصادر باللغه" الانجليزيه" فى الهند فى ميزان النقد هو اساس المقارنه" - أى المقارنه" بين الرغبه" الطبيعيه" الملحه" على الانتاج فى اللغه" الأم و بين مدى وجود أو عدم وجود ظاهرة الاختلاط بين الثقافه" - تلك الظاهرة التى تتميز بها اللغه" الانجليزيه" فى الهند . *

---

* هذه المقالة" تستعرض الكتب السبعه" التاليه" :

(١) كتاب عن الاديب الهندى نرد. سى شودرى للمؤلف سى. بال وركيس.

(٢) كتاب عن الاديب الهندى راجا راؤ للمؤلف سى. دى. نراسمايا -

نقول هذا الكلام لأنه كثيراً ما يثار سؤال بلجج شديد حول الدافع الذى يدفع الاديب الهندى للانتاج فى اللغه" الانجليزيه" ، وكانت الاعمال الادبيه" الصادرة فى اللغه" الانجليزيه" فى الهند منذ عشر سنوات أو أكثر غير بارزة من حيث المضمون و التأثير ، وهى مع ذلك حازت مكانتها فى الادب الانجليزى الهندى.

ان عدم المبالاة بالمقاييس النقديه" الصارمه" و ما ينتج عنها من خطر وضرر لنمو هذا الصنف من الادب يقتضى النظر من جديد فى الدوافع التى تدفع الاديب الهندى للانتاج فى اللغه" الانجليزيه".

---

(٣) كتاب عن الاديب الهندى ملك راج آنند للمؤلف م. ك. نايك.

(٤) كتاب عن الاديب الهندى ا ر. ك. نارابن للمؤلف ب. بس سندرم.

(٥) كتاب عن الاديب الهندى منوهر مالكاونكر للمؤلف جى. بس امور.

(٦) كتاب عن الاديب الهندى سدهير غوش للمؤلف شيامىلا نارابن.

(٧) كتاب عن الاديب الهندى بهابانى بتاشاريا للمؤلف ك. ر. شندرا سيكرن.

وقد جرى النظر فى هذا الدافع فى الماضى ايضا فى شكل استفسارات مع مشاهير الشعراء الهنود الذين كان انتاجهم الشعرى باللغة" الانجليزيه" ، وكانت هذه الاستفسارات تسير وفقا لمقاييس اجنبيه" لمعرفة" الدافع لاستخدام اللغة" الانجليزيه". وفى الاغلب كانت هذه المقاييس بمثابة" التبرير للوضع القائم بدلا من تناولها ببعض الفحوص النقديه" على ضوء القوى الابتكاريه" الموجودة بالفطرة فى اللغة" الأم.

وعلى كل ، من الافضل ان تترك هذه القضيه" للميول الشخصيه" عند كل فرد بدلا من التورط بين الحماس والحساسيه" الهنديه".

ولكن ترك القضيه" للميول الشخصيه" يطلب ايضا وجود جماعه" من النقاد الذين يكون رايهم مسموعا و مقبولا والذين يستطيعون ان يساهموا فى ايجاد مقاييس نقديه" حتى تنعكس مساهمتهم عن استثارة الفكر وبعد النظر.

ولا شك أنه أخذت تنتشر فى الهند الآن عادة الانتقاد خلافا عن الوظيفه" النقديه" ذات الوزن والقيمه" . وينشر كلام كثير من قبيل الانتقاد فى اللغة" الانجليزيه" بالهند واغلب هذا الكلام - ماعدا بعض الاستثناءات يتطرق للمؤلفين باسلوب رتيب مستهلك فقط لبيان الموضوع بحذافيره ، وما يظهر عند احد منهم اى كلام مثير للفكر او رأى يلقى الاضواء على جوانب غامضه" ويزيد

الموضوع غزارة -
و من هنا تظهر الحاجة" لوجود مقاييس نقديه" ضابطه لاستخدام اللغه" الانجليزيه" لاغراض ادبيه" خلاقه" ، و هذا ينبغي ان لايشمل التقييم الخارجي او الصورى فى شكل استفسارات حسب ما ذكر آنفا لان التقييم الخارجي او الصورى لاى عمل ادبي باللغه" الانجليزيه" فى الهند ، انما يكون بالمقارنه" بما ينتجه اللغه" الهنديه" -
و هذا التقييم ينبغي ان ياخذ بعين الاعتبار امكانيه" تغيير الافكار و وجهات النظر بين الحين و الحين حتى يحظى الموضوع بصفه" الاستدامه" الزمنيه" ، و قابليه" المرونه" الفكريه" ، ولا يستطيع اى مؤلف منصف ان يغض النظر عن غزارة الاسلوب و سلاسه" العبارة و البلاغه" البيانيه" الحاصله" فى آداب اللغات الهنديه" اذا قورنت باللغه" الانجليزيه" ، فلذا يظهر هنا السؤال النقدى عن اوجه الجواز و الشرعيه" للانتاج الروائى فى اللغه" الانجليزيه" بالهند وهل لم يكن من الممكن ان يتم الانتاج فى اللغه" الأم -
و يزداد هذا السؤال جدارة من الاهميه" النقديه" الموجهه" للاعمال الادبيه" المترجمه" من اللغه" الأم الى اللغه" الانجليزيه" لتقييم الاسلوب والقوة البيانيه" وما الى ذلك - و ان أى عمل ادبي يحظى بالمكانه" اللائقه" به لا بالاعتبار إلى الاسلوب بل بالاعتبار الى عوامل اخرى أوسع منه ولكن هذه الاهميه" الى الترجمه الحرفيه"

تحمل في ثناياها بذور أمة" متعددة اللغات.

و اذا" تطرقنا للكتاب عن الاديب ملك راج آنند للمؤلف م. ك. نايك يطرأ على بالنا السؤال الهام: هل كان لا بد لهذا الاديب ان ينتج ادبه في اللغه" الانجليزيه" ؟ ان المستر م.ك. نايك لا يسأل هذا السؤال في دراسته لهذا الاديب. ولكن هذا السؤال كان في اسلوبه النقدى. ان عدم اثارته هذا السؤال او اثارته بطريقه" مرضيه" انما يمثل ظاهرة التجاهل نحو القضايا الاساسيه". وهي الظاهرة التي اصبحت شائعه" في ايامنا هذه.

و يعرب المستر نايك عن اعجابه لشئ واحد فقط من الوجهه" النقديه" اذ يقول ان الابداع الادبي عند هذا الاديب نابع من نفس التربه" - من صميم الشعب و من روح الشعب الأصليه" ولذلك يتسم عمله بالصدق والصحه". ثم يأتي السؤال عن مدى الصلاحيه" التي وجدها هذا الاديب في اللغه" الانجليزيه" لوضع النتاجه فيها. و ان الاديب نفسه يثير مناقشه" حول هذه النقطه" إذ يقول "إنه وجدها (اى اللغه" الانجليزيه") اللغه" الوحيدة الميسرة في فترة انتقاليه" عسيرة". ولابد من السؤال هنا لماذا كان الامر كذلك ؟ لماذا لم تكن اللغات الهنديه" الاخرى ميسرة له.

توجد عند آنند حساسيه" تنعكس عن الاصاله" البلديه" غير القابله" لأى تغيير أو تحريف و تظل متميزة بهذه الاصاله" ولا تنسجم بالتزاوج الثقافي الذى يعد من السمات البارزة للادب الانجليزى في

الهند - ولذا تظهر عنده احيانا بعض العبارات الركيكه" نتيجه" الترجمه" الحرفيه" من اللغه" البنجابيه" الاصليه" الى اللغه" التى هى لغه" الكاتب - الانجليزيه" ، و هذا يدل على عدم توفر الملكه" الكافيه" فى نفس الأديب للتعبير باللغه" الانجليزيه" - ان ركاكه" الاسلوب أو العجز عن التعبير لا يكونان من المآخذ الخطيرة على اى عمل ادبى صادر باللغه" الانجليزيه" فى الهند طالما تتضح القدرة الادبيه" الخلاقه" عند الاديب. ان المعانى الاضافيه" التى تظهر فى انتاج الاديب آنند ، والجوانب التى تحدث اهتزازا فى النفوس لا تختلف عما تظهر فى الاعمال الادبيه" الهنديه" الاخرى - فهذا الاديب ايضا يعبر عن الرجل الكادح و الفقير بشكل انفعالى مبالغ. و هذه الظاهرة تختلف اختلافا كبيراً عن التقاليد الادبيه الفنيه" أو الخلقيه" السائدة فى العالم الغربى وهى تقاليد نابعه" عن دافع التأنيب للذات - الأمر الذى يعتبر ضروريا بل علاجا عاطفيا للانحرافات الاجتماعيه" التى لايمكن القضاء عليها.

ففى قصه" " كاسرى الاحجار " التى يشير اليها المستر نايك تظهر المرأة التى اسمها تباروتى فى وضع الحمل وهى تكسر الاحجار حتى اللحظه" الاخيرة من مخاضها ولا تتخلى عن كسر الاحجار حتى فى اللحظه" التى تضع فيها مولودها وانما تجلس القرفصاء عند الولادة - الشئ الذى يعطى انطباعا بطوليا عن نساء الطبقه" الكادحه" - وهو انطباع تعجب به الطبقات المتوسطه".

و عند ما تضع الطفلة" تقوم فى الفور و تحمل طفلها بنفسها و تؤدى مهمة" " القابلة" " لتقطع الحبل السرى بحجر ثم تنصرف الى عملها - كسر الاحجار.... يرى الناقد المستر نايك هذه القصة" بانها قصة" مرضية" و جديرة بالتصديق - و يمكن ان نتفق معه أو قد لا نتفق معه ، ولكن النقطة" الهامة" فيها هى ان نبرة هذه القصة" و التبريرات الواردة فيها مقدما و النسيج العاطفى الذى تكونت معه.... كل هذه الاشياء تشبه تماما القصص القصيرة المؤلفة" فى كثير من اللغات الهندية" فلا نجد اى تبرير لتأليف هذه القصة" باللغة" الانجليزية". فاذن لم لم يكتبها المستر آنند فى اية" لغة" هندية" ؟ و لماذا لايتخذ المستر آنند اية" لغة" هندية" لانتاج اعمالها الادبية". و إذا قيل فى هذا الصدد ان الاستشهاد بقصة" واحدة لا يكون مبرراً لاصدار حكم مطلق عن هذا الاديب أو تعميما مبالغا فيه ، ففى هذه الحجة" يمكن دفعها بسهولة" نظراً لوجود الظاهرة التى وصفناها آنفا - ظاهرة الغلو و المبالغة" فى التعبير - موجودة فى جميع اعمال المستر آنند. و يسميها المستر نايك وسيلة" الدعاية". و لكن هذه التسمية" قد تكون تسمية" اخرى للحساسية" الفردية" التى ذكرناها آنفا.

و أما قضية" الاضطرار اللغوى - و هى الحجة" التى يحتج بها المستر آنند فلا تظهر فى الكلام الناقد المستر نايك و انما تبدو كانها مختفية" بين سطور ما يقول و لكن لا يقولها المستر نايك.

إذا كانت قضيه" الصدق جديرة عند المستر آنند من منطلق العواطف المختلفه" غير المتوازنه" والتعبيرات اللغويه" العربيه" التي يشير اليها المستر ناپك فان الصدق يصبح قضيه" جديرة عند كاتب آخر هو المستر منوهر ملكا ونكر - وذلك لسبب آخر هو ان الحساسيه" عند هذا الكاتب تظهر على وتيرة واحدة بدون تموجات ، و بالاضافه" الى ذلك نجد اسلوبه دقيقا للغايه" بحيث يفقد التأثير على نفس القارئ.

و قد لاحظ الناقدون هذه الدقه" المملة" و التعبير الرتيب عند ملكاونكر. ففي كتاب الناقد ج. س. امور عن ملكاونكر يثير المؤلف ج. س. أمور سؤالا عن موقف النقاد بين الاسلوب الانجليزي الذي تبناه خريجو المدارس الاهليه" أي أولاد الذوات و بين ذلك الاسلوب المتحرر من القيود و المعبر عن التجربه" الحرة في الاساليب الادبيه" مثلما انفرد به الاديب راجا راو.

و على كل ، ليست الناحيه" اللغويه" ذات اهميه" عند تقييم وتحديد مكانه" الادب الذي ينتج في اللغه" الانجليزيه" كما ذكرنا آنفا . وانما المطلوب - كأساس منطقي - هو وجود الحساسيه" الهنديه" الصميمه" (بدون ان يشوبها جمود مثلما يوجد عند آنند ، بل يكون مستمداً من عناصر مختلفه" من مصادر مختلفه" و يكون مثالا للمرونه" الثقافيه") مع الحفاظ على حسن التعبير و الايقاع اللغوى المناسب للغه" الانجليزيه" . و هنا يمكن ان نؤكد مرة ثانيه"

و نقول إن مثل هذا الأدب الصادر باللغة الانجليزية في احسن صياغة ممكنة يكون انتاجا فريداً من نوعه ويحظى بمكانة هامة ويستطيع ان يسد العراقيل التي لا مناص منها للادب الانجليزى الهندى. و من هذه العراقيل : ضيق نطاق القراء و اضطرار الاديب الهندى للانتاج باللغة الانجليزية بعد ان يضع نفسه و حساسيته في هذا الثوب الانجليزى ـ الأمر الذى لا مبرر له على الاطلاق بل يظل احجية من الاحاجى. . . !

ولا نجد مثل هذا الصهر البديع والنظرة الجديدة في قطعة مثل القطعة التالية التى يستشهد بها الناقد معجبا بها : " كنت تواقة لأن يرى حبيبى برنسى ـ ثوبى الجديد" هكذا كانت تقول ماليني " جئت من هوليود. . . بثوب من قطعتين في نون يصفونه بانه احمر قانع. . . وكذلك لون جلدى ايضا يصفونه باحمر قانع. . . ولا تقل لاحد إنه احمر اللون في جميع جسمى. . . والآن لا أحداً يستحسنه إلا أنت الذى لا تعرف الاستحسان ". . . هكذا قالت لكوبال. . . " أعنى الثوب وليس اللون الاحمر المنتشر في جميع جسمى.

يمثل هذا الصوت صوت النساء من " الطبقة الراقية " ـ تلك الطبقة التى تتكلم الانجليزية بمنتهى الدلال و تتخذ الاساليب الغربية ، وسرعان ما تتمثل في ذهن القارى لمثل هذا الحوار صورة المرأة الهندية التى من اصل خليط بين الفرنجى

والهندى والتى تعد أبرز مثال أو نموذج عن هذه الطبقة. وعلى كل، ان القضية ليست قضية الاستهزاء أو عدم الاستهزاء بهذه الطبقة. انما هى قضية الحساسية الدقيقة الموجودة فى نفس المؤلف أساسا، إذ يجعل القارئ يحس بذلك الخيط الرفيع الموصل بين صوت هذه الشخصية التى مثلها المؤلف تمثيلا رائعا وبين اللهجة التى تسود فى عموم الرواية، وكل ذلك يوحى الى القارئ بان المؤلف يشعر شعوراً دقيقا بنفاد ثقافة وفقدان الدافع القوى والمرونة، وهما العناصر التى توجد تمازجا بين ثقافتين فريداً من نوعه بحيث يكون أحسن نموذج للادب الهندى الانجليزى.

ان عدم توفر الحساسية عند المستر ملكاونكر لا تشبه الظاهرة الموجودة عند المستر آنند. وإنما يمثل انعدام مركز عصبى حيوى للحساسية.

وقد رأينا عند المستر آنند أنه ينقص عنده عدم التعقيد الناتج عن عدم التطور. ولا يعنى هذا عدم تعقيد ظاهرة التفرنج بل عدم تطور الحساسية الهندية. ويعتبر هذا نقصا خطيراً ويظهر هذا النقص الخطير فى شكل قبيح فى اسلوب المستر آنند الرديئى وتناقض تماما مفهومنا للادب الهندى الانجليزى بانه تمازج بين الحساسية الهندية وبين اللغة الانجليزية.

ولو ان هذا الانتاج الادبى كان باللغة الأم لزال عنه كثير من العيوب التى ذكرناها، فمثلا عدم قدرة الكاتب على

تصوير دقه" الحساسيه" ربما لايكون ملحوظا جدا لو كان الانتاج باللغه" الأم، وانما يكون فقط من العوامل التى تجهل الكاتب مغمور الشأن الى حد ما.

غير ان هذا الكلام لا ينطبق على المستر ملكا ونكر لأن عدم استطاعته على التعبير عن الاحساس الدقيق سيظل قائما كما هو، بغض النظر عن اللغه" التى ينتج فيها. بل ان اللغه" الانجليزيه" تكون الوسيله" الطبيعيه" للتعبير عن هذا الاحساس المالوف الذى يؤدي بنبرة هادئه" ولطيفه" ويكون بعيداً عن الفصاحه" فى صميمه. ان انتاج المستر ملكاونكر يثير قضيه" أهم مما ذكرنا آنفا عن امكانيه" وجود الانتاج باللغه" الانجليزيه" الهنديه" على اساس المقارنه" التى جرى الكلام عنها فيما بعد - هذه القضيه" الأهم هى : هل ينبغى اعتبار مثل هذا التأليف جزءاً من الادب الانجليزى الهندى؟ وأليس من الممكن ان يعتبر هذا الانتاج كانتاج أديب هندى من نوع معين بدون ان يطلق عليه اسم الانتاج الانجليزى الهندى.

إن التعبير عن الاحاسيس بشكل رتيب يبدو فى صورة ملحوظه" اكثر فى تاليفات أديب آخر هو المستر بها بانى بهتا شاريا. فقد بذل المستر ملكاونكر جهوداً مضنيه" لتبنى أسلوب روائى حيوى بعيداً عن الملل ومتميزاً بنمط هندى أصيل. وللاسف لا يوجد هذا العنصر المخفف فى انتاج المستر بهتا شاريا. ولذا جاء انتاجه

فى نبرة رتيبة، وحزينة، ورزينة، بحيث يكاد يكون تافها.

من الصعب ان نتفق مع الرأى الذى وصل إليه المستر شندرا سيكرين إذ يقول ان الفصل السابع من روايه ''شبح من لداخ'' الذى يظهر البطل ستياجيت كرجل يسير على نهج غاندى وفى حالة تفكير عميق - هذا النظر يمثل توافقا رائعا بين الخيال والحقيقة، التاريخية. ان قوله هذا لا يطابق قط مع ما تعرفه عن غاندى. فاننا لو قرأنا تاريخ حياة غاندى المكتوب بنفسه بعنوان ''تجاربى مع الحقيقة'' لادركنا ان غاندى نفسه كان يشعر شعوراً دائما بضعف شخصيته. بل ان شعوره المعين بهذا الأمر يكون العنصر الأصلى لقوة شخصيه. وان الصورة النهائية لعظمة غاندى تمثل هذا التوافق بين الضعف - المصهر والمصقل فى بوتقة التجارب. ويظهر عند غاندى شعور بالنمو المستمر وبالتطور الداخلى فى الحياة - الشئ الذى يضفى عليه صفة التدفق بالحياة ويجعله مرنا دائما.

لم يفهم المستر بهتا شاريا هذه الناحية من حياة غاندى، فلذا يصور بطله ستياجيت كشخصية كاملة متماسكة، وان الصراع والنقاش الداخلى الذى يجرى فى داخل ستياجيت قبل البت فى الامور انما يبدو كمجرد اجراء رسمى مفروغ منه مقدما. فهو يبدو شخصا متمسكا بذاته وحازما كما يبدو من الناحية الجسمانية ذا جثة عظيمة - وهذه الظواهر كلها تناقض تماما عن الطبيعة

الحساسه" المناضله" والمتعذبه" التي عرف بها غاندى . و يتخذ الكتاب فكرة الانسجام بين الشرق و الغرب - ذلك الهدف السامى المرموق - فكرة رئيسيه" للبحث. ولكن المحاوله" للرمز عن الشرق بشخصيه" غاندى والرمز عن الغرب بمادة الصلب لاتؤثر على ذهن القارئ" لا تدعو لاعجاب كثير - بل انها تبسط الفكرة اكثر من اللازم . ونظراً للسذاجه" الباديه" فى شخصيه" ستياجت لا تتحول هذه الفكرة الى فن ابتكارى.

وقد بحث المستر شندرا سيكارن باطناب حول فكرة الانسجام غير انه نسى ان يبحث حول ميزة هامه" يمتاز بها الكتاب و التى تقربها نحو الواقع اكثر من اى شئ آخر، وهى المصدر الذى يستلهم منه الكاتب تصوراته عن شخصياته النسائيه" فهو يستمدهن من النمط التقليدى المألوف.

تحاول روبا اغراء ستياجت نحو نظرة التقدم المادى فى الحياة ، وهى تحاول ذلك فى قالب تقليدى مستمد من الادب الهندى الكلاسيكى الدينى الذى تكثر فيه الحكايات عن الحور اللائى يغرين الكهنه" ويملكن عليهم قلوبهم. ابطلتنا فى هذه الروايه" - روبا - لا تختلف عن تلك الحور الوارد ذكرهن فى الادب الدينى القديم ، و كذلك تظهر شخصيه" سروشى - التى هى ايضا من الشخصيات النسائيه" الهامه" فى الروايه" - فى المظهر التقليدى المستمد من الديانه" الهندوسيه" .

ذلك المظهر الذى يمثل المرأة الهنديه" كمرأة صامته" و مستسلمه" وكئيبه"، وهى المرأة المقدسه" فى الملاحم و الاساطير التى اشادت بسيتا كمرأة مثاليه" ولكنها ليست مثاليه" لمؤلفنا المستر بهتاشاريا. ان حساسيته لا تقدر على فصل الجوانب الساميه" فى شخصيه" سيتا بدون ادخال التفسير الحديث لشخصيه" المرأة . ولذا يعالج هذا الموضوع فى اطار التقييم بين القديم والجديد ويأتى بكلام كثير ونقاش لا طائل فيه .

ان هذا النوع من ضعف الحساسه" عند المستر بهتاشاريا ينتهى الى افتراضات موافقه" للافكار والمثل التى يتبناها نظام الحكم القائم . وهذه الميزة تسهيل لانتاجه - خاصه" الروايه" مثل روايه" "ظل من لداخ" - النقل الى اللغات الهنديه" بحيث يصبح اصله الانجليزى مجرد وليد صدفه" . ومن هنا يظهر السؤال عن مدى ضرورة التأليف باللغه" الانجليزيه" ويقترن بهذا السؤال سؤال آخر عن مقومات الادب الهندى الانجليزى .

من حسن الحظ ان هناك مقومات للأدب الهندى الانجليزى التى تبرهن وجوده وتعطى له كيانا ملموسا . ولا ترجع هذه المقومات الى انعدام الحساسيه" بل ترجع إلى وجود الحساسيه" . ومن الجدير بالملاحظه" ان هذا الصنف من الأدب يجمع بين الحساسيه" النابعه" من التطلعات الوطنيه" وبين الشعور الشديد فى قوة الغرب . وتظهر فى ثنايا هذا الأدب ذلك الهدف الجامع

بين هذين العنصرين بالشكل الذى كان يتطلع إليه الزعيم نهرو وبالشكل الذى نطير فيه فى الوقت الحاضر، غير أن هذه الظاهرة يتلاشى شيئاً فشيئاً، اما بشكل خفى أو بشكل علنى وتحل محله نزعه" التأكيد على ثقافه" الشرق وشخصيه" الشرق، وتظهر هذه الظاهرة عند كتاب مثل آر. ك. نراين الذى لا يعبر قط عن هذا الصراع بين الشرق والغرب إلا فى روايته " بائع الحلوى " فهو يؤكد على ثقافه" الشرق ويرفض الغرب رفضا باتا. والدليل على ذلك هو استعماله الكثير للشخصيات النسائيه" الهنديه" الميثولوجيا فهو يبنى رواياته حول هؤلاء الشخصيات. ويمتاز فى ادائه المؤثر من خلال المسرحيه" باللغه" الانجليزيه".

إن هذا النوع من الالتزام الثقافى يختلف عند كل كاتب وآخر، ويتمثل هذا الالتزام حسب الصراع الذى يختاره الكاتب موضوعا للمسرحيه"، ولكن الكتاب جميعا يمتازون بشكل جماعى او انفرادى بالميزه الفكريه" وما يتبعها من جمال ادبى واستقلال بحيث ترتفع مكانته ولا يتعرضون للتقسيمات اللغويه" التقليديه"، ولذا لا ينطبق عليهم السؤال عن سبب التأليف باللغه" الانجليزيه".

إن موقف الكاتب باللغه" الانجليزيه" بالهند ملئ بالمناقضات، وهو كلما حاول تحسين اسلوبه بحيث يساير روح الشعب وتطلعاتهم، وكلما حاول تهذيب ثقافته يصبح غريباً اكثر فأكثر إلى حد أنه يستحيل استيعابه فى الكيان الثقافى، ومن المعلوم أن كل اديب

يحاسب نفسه حسابا دقيقا ، وهذه المحاسبه تكون عنصرا ثابتا فى كل عمل ابتكارى ، فهذه المحاسبه لابد أن تدفعه نحو التفكر عن منطق تسخير ثقافه ما للاداء بلغه اجنبيه ذات نزعات ثقافيه ولغويه خاصه بها ، فلا بد ان يسأل الكاتب نفسه عن جدارة هذا الجهد ، ولا تبرير لهذا العمل حتى ولو اخذ فى عين الاعتبار ذلك الصنف من الشخصيه الهنديه الذى يميل إلى كل ما هو انجليزى ، ولكن مع ذلك تنكشف الطبيعه الانعزاليه المتطرفه فى هذا العمل ، و حالهم فى هذا يشبه حال البستانى فى روايه (اليس فى ارض غريبه) الذى يدهن اللون الأحمر على الورود البيضاء. إن النجاح الفنى ليس مهما فى هذا الموضوع بل ان السؤال المطروح هو مدى ضرورة استخدام اللغه الانجليزيه فى التاليفات الابتكاريه . وهذا السؤال يؤدى بدوره الى سؤال عن مدى كون هذا النوع من الانتاج الادبي انتاجا طبيعيا . ويتضح لنا هذا السؤال إذا قرأنا الفقرة التاليه عن نهر كنكا من روايه الكاتب ديسانى بعنوان (كل شي عن هاتير) :

(فى تلك الليله عرفت النهر المقدس ، فى تلك الليله أعجبت بها ـ أعجبت بأم الانسان . . . بالملك بتلك المرأة الساميه ، بذلك الوجود الأنثوى الجذاب كما ذلك الكيان الوادع المحفوف بالزهور كما ذلك الجمال الرائع و تلك الانثى الفتاة و الانثى الطفل و الانثى الوليدة . . . . هى نهر فى انسياب دائم و تدفق مستمر من قمه ثلاثيه الشكل . . . بينها موجود بين القمم

الضائعه" بين الضباب . . . . هى القمم العاليه" لأرض الانسان . . . .
. . . . أرضى انا)

و ينبع السؤال عن مدى كون الانتاج التاجا طبيعيا من استخدام الميثولوجيا استخداما رائعا و من عدم و جود ذلك الطابع المعتاد للحوار و تلك المادة الغنيه" من العناصر المحليه" و الاضواء المألوفه" عند الكاتب باللغه" الهنديه". و هذا الاستخدام المتعمد للميثولوجيا يفيد فى التفريق بين التأليفات الهنديه" الانجليزيه" و بين تاليفات انجليزيه" اخرى ، و لكنه يجعله فى جو غير منسق إذا قرن بمقدرة التعبير عن نفس الشيء باللغات الهنديه" بمنتهى السهوله" و بشكل طبيعي جدا . و إذا جرد هذه الفقرة الانجليزيه" الهنديه" من هذا الثقل الثقافى فانها تصبح قطعه" أدبيه" ضيقه" النطاق وضعيفه" الأثر بل تصبح غير حقيقيه".

و لا نرمى من هذا القول إلى انكار جمال تلك القطعه" و تبرير الجمال هو الجمال نفسه و لكن الشيء العام فى هذا الصدد هو أنه يمكن معرفه" عوامل قياسيه" أكيدة التى هى مسؤله" عن انتاج مثل هذا الأدب الجميل الفريد من نوعه حسبما يتضح فى تلك القطعه" فلذا يمكن لنا الاهتداء إلى تلك العوامل بعد طرح كل الميول الشخصيه" و الدوافع المبهمه" ، و هذه العوامل تدعم منطق التفكير الذى تبنيناه فى صدد معرفه" الصله" بين انعدام الحساسيه" و بين مستوى التاليف باللغه" الانجليزيه" فى الهند فى الوقت الحاضر

و ربما نستطيع أن نبدأ بالكاتب سدهين غوش و هو اقل الكتاب شهرة من هذا المجموع من الكتاب الذين يسعون إلى استعارة الشخصية الهندية . و المادة الفكرية عند غوش تزخر بالسخرية النابعة من الاحساس الشديد بالفجوة بين المثل الثقافية وبين الحقائق الاجتماعية والثقافية فى البيئة الهندية ، وسخريته ترمى اساسا إلى الدفاع عن النفس وإلى ايجاد وسيلة لمقاساة النفس بدون اضافة اى عنصر تصحيحى و هكذا تصبح السخرية عنده جامعة بين الانقباض و بين الجاذبية الساذجة .
وقد الفت الكاتبة شيامالا نراين كتابا عن غوش ويظهر فيه ادراكها لهذه السخرية غير أنها لا تنقده نقدا شديدا رغم كونها ناقدة لانتاجه واثبتت السيدة نراين كفاءتها العالية إذ تعالج هذا الانتاج بموضوعية تامة مع تقدير دقيق للكاتب وتظهر عندها شئ من الحيوية الهادئة والعرض المنسق ، ولكن مع ذلك لا تسد الحاجة عن التقييم الصحيح .

ويصبح كلامها رتيبا جدا لأنها تتجاهل التشبيهات التى يطرحها الكاتب غوش بالاضافة إلى تناوله للشخصيات من عالم الحيوانات ، ويستمد الهامه من الادب الهندى الغزير بالقصص عن الحيوانات وتشابه حياتها بالحياة البشرية . وقد ادركت السيدة نراين هذه النقطة ولكن التشبيه المباشر الذى يطرحه غوش هو تشبيه بقصة (آليس فى الأرض الغريبة) ، ويعتبر لويس كارول

راجا ناراسمهان

كاتب هذه القصة — يعتبر فى الهند كاتبا ظريفا للأطفال فقط ولكن حيوانات كارول تتحدث ، واستطاع كارول أن يصور بعض الأعماق النفسية عند الحيوانات من خلال التعبير بكلام متلعفن وقد صورها تصويرا حيا ومقنعا بحيث يصبح عمله سخرية بليغة عن الحياة البشرية وعن اشياء اخرى .

وحيوانات غوش ايضا تتحدث بشكل مؤثر وهو حريص على عدم القاء المواعظ على لسان الحيوانات حسبما حدث فى الأدب الهندى القديم بل يجعلها تتحدث بلسان عادى مرح وهو يوحى بنوع من المحبة والألفة مع الحيوانات وهذا ليس بشئ غريب عن الحساسية الهندية . فهناك كتاب آخرون صوروا الحيوانات مثل هذا التصوير فمثلا ممثل قد صور الكاتب آر . ك . نراين الفيل مثل هذا التصوير فى روايه (نمرد مالى كلدى) . وفى هذه الروايه يبرز نتراج الشخصية الرئيسية فى الرواية — يبرز رحمة واشفاقا للفيل المهدد . وهذه رحمة الانسان لكل ما هو صامت وأبكم وهذه ميزة رد الفعل الهندى للحياة الوحشية الخالية من الانسانية .

وهناك كاتب آخر هو راجا راؤ الذى ايضا يظهر ادراكه عن الحيوانية الجذابة الكامنة فى الحيوانات ، ويعبر عن هذا الادراك بوصف مسخرة فى شكل ثورى فى روايته (الأفعى والحبل) ، ويستخدم هذا الوصف للتنفيس عن بعض مشاعره ، ولكنه يجعل شخصية روايته

يخوض فى بعض الجوانب المهمه" فيما وراء الطبيعه" ولا يوفق الكاتب فى اتخاذ هذه الوسيله" للتأكيد عن بعض الحقائق عن الصلات بين الانسان والحيوان أو فى الخوض فى طبيعه" الحيوانات .

يختلف غوش عن هذين الكاتبين إذ يوحى بشعور المساواة والتفاعلات بين الشخصيه" الرئيسيه" وبين الحيوانات التى تصادفه فى الطريق ، وهذه السذاجه" المطلقه" تختلف تماماً عن الروح التقليديه" وتستهوى نظر الناقد وهى تمثل نوعا من الحساسيه" ونوعا من العنصر الذى يتميز به غوش والذى يتمثل فيه ذلك التمازج الثقافى فى الادب الانجليزى الهندى . وعلى كل ، ان الدراسه" التى اجرتها السيدة نارابن ليست دراسه" عميقه" حول المقاييس الادبيه" فقد قيم هذا الانتاج تقويما كافيا فى حدود الدراسه" التى قامت بها ، غير ان هناك حاجه" شديدة للتقييم الشامل الذى يتجاوز الدراسه" النقديه" المعتادة فى صدد التقييم للادب الهندى الانجليزى .

واما دراسه" الناقد المستر سندرم لانتاج الاديب آر.ك. نارابن فهى تنم عن احساس نقدى اشد ولكن طالما لا توجد نقطه" ارتكاز اساسى للنقاش الادبى سواء حول صلاحيه" نوع معين من الادب أو لاى شئ آخر فان مثل هذه الالدراسات تتحول إلى نوع من الاعجاب بالاديب نارابن والمنشدة بخصاله مع ذكر بعض الملاحظات الهامه". وهناك ميزة هامه" تتميز بها هذا الاديب وهى ميزة

القوة اللغويه" التعبيريه" القابله" للنمو والتزايد أو قوة الاحساس الاصيل. وهو بعيد جدا عن التشبه والتقليد بالآخرين. وهذه الظاهرة فى حد ذاتها تستدعى النقاش وعندما يعبرالناقد المستر سندرم عن اعجابه بهذا الاديب فهو لا يعبر عن جوهر الشعور الذى يتميز به ناراين بل هو يدور حوله بدون ان يدرك كنه احساسه، وهذه هى الميزة الأساسيه" عند ناراين التى فات عنها نظر الناقد. ونحن فى حاجة" الى مثل هذه التحاليل لاجل التعرف على اصالة" الادب الانجليزى الهندى ولتحديد معالمه واتجاهات نموه. وهذا يصبح ضروريا اكثر مع اديب مثل ناراين نظراً لكونه نموذجا اوليا للادب الانجليزى الهندى.

يعالج الناقد المستر سندرم موضوعه بالطريقه" العفويه" التى يعالجها الناقدون الآخرون. ولذلك نراه يركز اهتمامه حول نقطة" معينه" عن تلك الحساسيه" الشديدة عند ناراين فمثلا الحساسيه" للدين — وينطلق من هذه النقطه" لتبرير الجوانب الميثولوجيه" فى فى إنتاج ناراين، ولكنه لا يدرك فى نفس الوقت امتناع ناراين عن نفس الشعور الدينى عند الذروة فى كل قصة" من قصصه.

فمثلا فى قصة" بائع الحلوى نرى النحات المجنون يصف صنما، ويعبر ناراين على لسان هذا النحات عن ذلك التواضع المتأصل فى شخصية" الرجل البراهمى فى ولاية" تامل نادو بجنوب الهند. فهو يصف الصنم ويقول :

هي الالاهه ذات الوجه المتألق مثل الذهب ومثل الياقوت الازرق السماوي. ومثل احمرار المرجان . . . وبما أنها تشكل الضوء الذي يتنور به الشمس نفسه فهي تجمع بين جميع الالوان والاضواء التي تمثل عنها الرؤوس الخمسه بألوان مختلفه. ولها عشرة أيد وفي كل يد محارة التي تعتبر منبع كل صوت في العالم ودافع كل حركه في الكون والرادع لعناصر الشر ، فهي الحبل الذي يوجد الرباط وحولها ازهار الاقحوان لأجل الجمال وإناء تتسول به وهو إناء معمول فهي تجمع في الوهيتها جميع ما نتصوره من العظم الخالي من كل كساء الى الجمال الكامل بجميع مظاهره.

ونجد مثل هذا التواضع والبساطه في روايات اخرى لنارابن ويعتبر هذا العنصر من العناصر الاساسيه في القيم الثقافيه التي يمثلها نارابن. فمثلا نلاحظ ذلك الحب العذري بين الرجل كرشنن والمرأة سوسيلا في قصه مدرس اللغه الانجليزيه. وفي قصه المرشد نجد الرجل موجها السؤال : „ ألا تسمحين لي بان أكون حبيبك ؟ " يلقى هذا السؤال في المرحله البدائيه من اتصاله بحبيبه روزى. إن الحب غير الشرعي ليس من القيم التي ينادي لها نارابن ولكنه يومئ إليه بطريقه لبقه بدون أن ينقد المسلمات الثقافيه التي ينادي بها.

ويذكر الناقد المستر سندرم كثيراً عن الفكاهه عند نارابن. ويستشهد على ذلك بامثله واضحه من قصصه. غير ان الفكاهه

الاصليه" تكمن فى ايجاد مثل هذا الوضع الشاذ بين الحبيب و الحبيبه" راجو و روزى ، و يحاول فيه ايقاظ شهواتهم و ينتهى الى نوع من المأساة و الملهاة فى آن واحد.

و هذه الاشكال المختلفه" من التعبير العاطفى عند نارابن تتلخص إلى نوع من المرونه" الثقافيه" التى يلتزم بها بثبات و هو ينطلق احيانا للتعبير عنها بنبرات شبيهه" بنبرات اللغه" المحليه". ويحدث عنده نوع من المد و الجزر فى هذه العمليه". وعلى كل ، يأتى تعبيره بكل الاساليب الممكنه" للتعبير بها فى اللغه" الانجليزيه".

و نلاحظ عند الكتاب الممتازين فى الانجليزيه" الهنديه" مثل ما نلاحظ عند نارابن هذا النوع من التعبير الفريد الرائع الذى يكسب لهم صفه" البراعه" الادبيه".

غير ان الكتاب فى الانجليزيه" الهنديه" لا يخلون من مواضع الضعف و مواطن الزلل ، و ناقدنا المستر سندرم لا يتطرق الى هذه الناحيه" لأنه لايراها ذات خطر و يعتبر وجود اساس قوى من الشعور و الحساسيه" كافياً لطمس هذا الضعف و لكن اسلوب الناقد لايقدم حجه" منسقه" سوى الاشادة بمقدرة الأديب. و لايحتاج نارابن إلى هذه الاشادة و الثناء.

ونرى ناقداً آخر أيضاً يرتكب نفس الخطأ وهو المستر سى ، دى ، ناراسمهايا الذى تناول الأديب راجاراؤ وأعماله.

يعد راجاراؤ من فطاحل الأدب الانجليزى الهندى ولم يصدر

حتى الآن أية دراسة نقدية جديرة به ، وأعيد القول هنا أيضا بأن الدراسات النقدية الصادرة حول هذا الأديب أيضا لاتتجاوز حدود الثناء والاعجاب بمقدرة الاديب على التعبير البارع فى اللغة الانجليزية وناقدنا المستتر نادرا سمهايا يسلم بنفسه أن محاولة تنقيد راجاراو إنما تبرز ضعف الناقد نفسه.

إن راجاراو يعتبر من الكتاب البارزين ومن الذين تجرأوا على إجراء تجارب لغوية. ويكاد يكون الوحيد فى هذا الصدد فان روايته بعنوان " الثعبان والحبل " وروايته الأخرى " كنتهبورا " تمثلان تمثيلا واضحا عن هذه الظاهرة - ظاهرة إدخال التعبيرات الشائعة فى اللغة المحلية - كندا - إلى اللغة الانجليزية . إن القارئ قد يوافق أو لايوافق على كون هذا الاسلوب اسلوباً بارعاً . ولكن الناقد عندما يكون معجبا بالتاثير اللفظى فقط لا يعتبر ناقداً ذاحساسية نقدية ان مهمة الناقد الذى ينقد الانتاج الصادر فى الانجليزية الهندية هى أن يتجاوز التاثير اللفظى ويفحص فى المضمون الثقافى ومدى التمازج بين الثقافة الهندية والثقافة الانجليزية . ونرى عند راجاراو ان هذا التمازج لا يظهر من خلال التأثير اللفظى بل من خلال الأحاسيس الخفية أو من خلال المواقف العاطفية العميقة .

فمثلا لو قرأنا الفقرة التالية من رواية " الثعبان والحبل " اذ يقول فيها : " إننى مشيت هائما على وجهى بين البقر المربوطة داخل المعابد ولمست وجوهها الرزينة وقدمت لها العشب الأخضر.

ما أعجب هذه البهائم فى أرضنا المقدسه" و يالها من نظرة الأمومه" ويا لها من المظهر المعبر عن قدم زمنها. ومن هنا نفهم سبب عبادتنا لها. وقد اشتريت يوما بعض المسحوق الذى تزين به وجوهها ووضعته على وجوه جميع البقر فى معبد ثم خرجت وأتيت ببعض الحمص وقدمتها للقرود ".

نرى فى هذه الفقرة بعد ان نطرح الجمله" التى يقول فيها : " ومن هنا نفهم سبب عبادتنا لها ". نفهم ما يقاسيه كل مواطن هندى حديث من الانهيار الثقافى. و إلى جانب هذا الانهيار توجد تلك الحساسيه" الشخصيه" الخفيه". وتتمثل هذه الحساسيه" فى لمس راما و جوه البقر و وضع المسحوق عليها و هو بذلك ينقل الخلاء الثقافى إلى مظهر ثقافى مفعم بالمعانى غير ان هذا المظهر يستند إلى أصول ضعيفه ثم تأتى الجمله" الأخرى عن تقديم الحمص للقرود. و هذه الجمله" توحى نوعاً من اللهو الذى يزيل عنها القداسه" والنبرات الرجعيه" الخفيه" و توقظ فى القارى" الاحساس بالفراغ الثقافى. و موجز القول إن هذين المنظرين - منظر تزيين البقر و إطعام القرود - كلاهما يبرزان الوضع الثقافى السائد الآن.

إن الشعور الذى يتلخص من هذا المثال شعور نادر فى الوضع الهندى إنه يمثل التقاليد والقيم الجماليه" القائمه" على اسس التقاليد ويدعو بطريقه" خفيه إلى الاعجاب بالأفكار التقليديه". وفى نفس الوقت يوحى باليأس من التقاليد ويستخف بالعقليه" التى

أدت إلى هذا الانحطاط ، وخلاصه" هذا الشعور الجامع بين الاعتزاز واليأس والاتهام – هى نوع من الجرأة من قبل الكاتب الذى يكاد ينفجر من هذا اليأس ، وتأتى اللغه" الانجليزيه" أنسب لسان للتعبير عن هذه الجرأة وهناك نوع من الارتياح وشعور بتحقيق الانصاف باستخدام لغه" الانكليز الذين قتلوا شيئاً فينا وانتزعوا عنا الفخر والاعتزاز. ان استخدام اللغه" الانجليزيه" للتعبير عن مثل هذا الشعور لا بد ان يكون بطريقه" فريدة من نوعها مختلفه" تماماً عن الاساليب المألوفه". وهذه الطريقه" هى التى تؤدى بالضرورة إلى هذا النوع من التجربه" فى التعبيرات التى لفتت نظر الناقدين. وقد لا يكون من الصعب ترجمه" إنتاج راجاراو. ولكن لا يمكن ترجمه" أو أداء تلك النبرات والتعبيرات اللغويه" إلى أيه" لغه" أخرى. ومن هنا يأتى انتاجه إنتاجا أصيلا فى اللغه" الانجليزيه" الهنديه".

ونستشهد بفقرة أخرى من نفس الروايه" ، وهى فقرة تتحدث عن البراهمه" فى مدينه" بنارس . ولم تحظ هذه الفقرة بالدراسه" الكافيه" من قبل الناقد المستر ناراسمهايا .

تبدأ هذه الفقرة بجمله" حساسه" إذ يقول فيها : ” هم بعض البراهمه" الذين يحملون الجثث – نحن من رجال الاكتاف الاربع“. هكذا يعزون بأنفسهم : هذه الجمله" فى حد ذاتها تعبر عن المنظر الثقافى الكلى . ثم تأتى جمله" أخرى عن أرواح القدماء اذ يقول

راجا راؤ : " تستطيع أن تراهم طبقة" فوق طبقة" في ليلة" ينكسف فيها القمر تستطيع أن ترى الآباء وآباء الآباء والامهات والاخوات والاصدقاء والملوك والكهنة" الذين يمارسون اليوجا والأعمام تراهم جميعا في جو بنارس . يتسولون كل ما هب ودب ."

إن العبارة التي تلفت ذهن القارى هنا " إنهم يتسولون كل ما هب ودب " إن هذه العبارة تنقل إلى ذهن القارئ في الفور صورة عن تلك الحياة المضمحلة" وانعدام الحيوية" ، وهي الصورة التي تعكس عن الموت فانك عند ما تقرأ هذه الجملة" تكاد تلمس اولئك البشر البائسين الخاملين الذين يتسولون ليحصلوا أي شئ ممكن . ان التصور عن الموت في نظر الاديب راجا راؤ قد لا يكون انتهاء الحياة . فعنده تصور عن الزمن الذى لا حدود له أي أنه ينطلق إلى ما وراء الطبيعة" ويستخدم في سبيل ذلك ظاهرة الموت — موت الهندوسي في مدينة" بنارس . ويستخف بخرافة" الحياة بعد الموت ولكن يعبر في نفس الوقت عن شعور كامن من اليأس وهو يعبر عن اليأس من منظر البقر و إطعام القرود ويبعث فينا نوعاً من الاشمزاز الثقافي ويجعلنا في نفس الوقت نشعر بجمال ذلك المنظر بطريقة" مؤلمة". وخلاصة" القول إنه يصور الأنقاض الثقافية" بطريقة" رائعة" .

إن المستر ناراسمهايا نقد هذه الفقرة لعدم وجود العبادة التقليدية" — نقدها لهذا الامر فقط ، وخاض الحديث بين القديم

والجديد . إن الثناء على اى كاتب لمعارضته للتقاليد قد لا يكون مهما فى صدد التقدير للكاتب . ولا يعنى هنا الثناء أن الناقد يتحيز للكاتب. ان القضية" الاساسية" التى تحتاج الى تقدير فى الانتاج الادبى بالانجليزية" الهندية" ، هى هل يقدم هذا الانتاج نظرات ثاقبة" فى الثقافة". ويعنى "تمحيص هذا الادب لمعرفة" مدى الحساسية" الموجودة فيه ولمعرفة" متابعة ومجرى سيره وكيف يبلغ الذروة مع الحفاظ على روح اللغة" الانجليزية".

إن التقدير الخاطئ والاستحسان فى غير محله يظهران بشكل واضح عند المستر ناراسمهايا عند ما يلخص العنصر الهندى فى هذا الانتاج . واما هذا العنصر الهندى فى نظر الاديب راجا راؤ يعنى القضاء على قيود الذات المحسوس واستيعاب الذات الأوسع الذى هو الحقيقة" . وهذه عملية" تتخطى الحدود الجغرافية" وما تتخطى التحديدات الثقافية". وهكذا يصبح عنده استعمال الرموز الهندية" والميثولوجية" الهندية" والادب الكلاسيكى الهندى لشرح طبيعة" الحقيقة" مجرد صدفة" ، ومن هنا يتضح أن الاعتداد بالأصل والفصل لا يعنى اعتداداً بالذات بل يعنى شيئا اعم وأوسع ، ومن هنا أيضا يكون من ضيق نظر القارئ اذا قرأها من الزاوية" الوطنية" البحتة" وعلى أساس القيود والحدود-التى لا يسلم بها هذا الانتاج قط . إن هذا العمل كله يعبر عن فكرة واحدة وهى أن الهند إنما هى رمز مستخلص لشئ أعم وأوسع ، وانطلاقا من هذه النظرة

غير الذاتية" يمكن معرفة" العنصر الهندى فيه كما يمكن إجراء النقاش حوله .

من المؤسف ان المستر ناراسمهايا لم يستطع ان يتخذ هذا الموقف . ونلمس عنده الاعتداد بالنفس بشئ من القوة والالحاح عند ما يتطرق إلى روح الكتاب ويتصادم معه . إن شخصية" راما سوامى الواردة فى الرواية" لا تفتخر فى اى وقت من الاوقات بحكمتها الدينية" . بل إنه يظهر بمظهر الخاضع والمتواضع حسبما نراه فى كل جدال حول العقائد وهو يفحم معارضه إفحاماً تاما . ولكنه مع ذلك يظهر فى مظهر اليائس ، وهكذا ينبغى أن يكون الأمر.لأن كل تبرير للحقيقة" يكون تجربة" رادعة" للذات بحيث تبرز تفاهة" الذات وقلة" أهميتها كما يظهر عدم فحوى الأنانية" ومدى سيطرة هذا الذات وهذه الأنانية" على حياة الفرد . ويكون من المناقض مثل شخصية" راما سوامى الذى يخوض فيما وراء الطبيعة" أن يخرج منتصرا فى جدال حول موضوع تفاهة" الذات .

وخذوا مثلا النزاع الدائر بين راما سوامى وجارجس فى بداية" الكتاب ، وهذا هو اول النزاعات التى يدخل فيها راما مع الناس مختلفين. ويبدو أنه نزاع عقلى مريد. ويشعر القارئ مرارة هذا النزاع وتأثيره على الذات والتواتر الذى يحدث فى غياهب العقل ومدى الارتياح الذى يشعر به القارئ عندما يتغلب راما على خصومه وراما يشبه هذه التجربة" بالغطس فى ماء نهر كنكا.

ولكن راما سوامى لا يبدو أبداً بمظهر المتفاخر والمتعالى أو المستخف من خصومه جارجس بل يعود إلى احترام وتقدير خصومه والتسامح له حالما ينتهى من نقاشه.

وكذلك نجد موقفا آخر متشابها عندما نقرأ عن ''سوينستن'' الطالب فى جامعه" اكسفورد الذى يعارض فلسفه" الديانه" الهندوسيه" ويتمسك بنظريه" الانجليزيه". ونرى معامله" راما معه هادئه" مثلما كانت مع جارجس. إن راما لا ينفعل بل يبدى نوعاً من الصمت وعدم الانفعال. وخلاصه" القول إن اديبنا راجا راؤ يحاول من خلال هذه الشخصيات إبراز الفلسفه" الشرقيه" كما هى بدون الاستهزاء بالفلسفه" الغربيه".

إن المستر ناراسمهايا أخطأ كثيرا فى تقدير شخصيه" ''مادلين'' واعل السبب فى ذلك أنه لم يدرك عدم وجود ايه" منافسه" مع الغرب فى تحدى الكاتب للغرب، وربما بسبب النطاق الضيق الذى يلتزم به المستر نارا سمهايا فى صدد تفسيره للعنصر الهندى فى الكتاب.

لا شك أن شخصيه" مادالين شخصيه" ضعيفه" حسبما يقول الناقد وحسبما يقدرها الكاتب راجا راؤ لأنها ينقصها ذلك العنصر القابل للتغير الذى يجعل شخصيه" ساوترى مائله" الى الفلسفه" الهنديه" الفيديه" و إلى التصورات العقليه" الفيديه". وهى فى النهايه" تتبنى التنسك البوذى وتقضى على نفسها فى ختام الأمر، وهذه الظاهرة فى نظر راجا راؤ نفسه ظاهرة بشعه" مخالفه" تماما لنظريه" الفلسفه" الهنديه" الفيديه"

القائله" بالسير وراء الحقيقه" كعمل باعث على السرور بطوع الارادة .
وأما نظرة راما سوامى إلى بشاعه" سلوك مادالين فليست مبنيه" على الاستهزاء او الاتهام. فهو عندما يبكى فى نفسه ويقول. ''يا مادالين هل تبلغ بك القداسه" هذه الغايه" ؟'' لأن مادالين كانت تزداد شحما فى جسمها حتى بعد الصيام. ويقول راما سوامى : ''هل تكون للقداسه" مثل هذه الرائحه" الكريهه" يا مادالين .'' يقول لها هذا عند ما يشمئز من الزوائح الطالعه" من بدنها. إن القارئ يشعر بعد هذه الجمله" بتلك المرارة والأسف الذى لا يمكن ان يعبرعنه بلسانه.

أن الناقد المستر نارا سمهايا يتخذ هذا الموقف الذى تنقصه دقه" النظر وعدم الانهماك التام فى شخصيات الروايه". فلذا يرى هذه المرأة مادالين كمجرد امرأة اجنبيه" وكفرد من الاناث فقط. ولم يقدر الألم واللوعه" والحب والأحاسيس المختلفه" التى تطفح على سطح العلاقات بين راما سوامى ومادالين، إن عمق ارتباط راما بمادالين ظاهر فى الفقرات الأولى من الكتاب، حيث يعرف مادالين إلى القراء ويقول إن شعرها ذهبى وإن جلدها فى نظر أى هندى هو أشبه بالرخام الأملس المستخرج من جوف الأرض والمستخدم فى بناء قصورنا الشتويه".

إن هذا التشبيه بالرخام المستخرج من جوف الأرض ليس جميلا فى حد ذا ته غيرأن النبرة التى يتحدث بها والشعور الذى ينبع من هذه الجمله" يوحيان بعمق الاتصال. فان هذا الاتصال

الحقيقي بين الجنسين على ضوء المعادلة" بين الشرق والغرب يخلو من العوائق الثقافية". ونحن نلمس ذلك الاتصال الوثيق في هذا اللقاء

إن العوائق الثقافية" تفصيل بلاشك بين راما سوامي ومادالين، والمجابهة" بينهما تتخلص في مفارقات ثقافية" لا مفر منها. وتظهر هذه المفارقات حتى في الاشياء الطفيفة" فمثلا عندما يعود راما سوامي من الهند تقول مادالين عندما تقابله فور عودته بأنه "كم اسود لونه. إنني لا أحب السواد." إن هذه الجملة" لا تصدر عن لسانها كملاحظة" عابرة بل تؤكد لنا عن تعصبها العنصري، ونلاحظ مثل هذه الظاهرة مرة أخرى عندما تعود مادالين من المحطة" وهي تسوق السيارة بعد ان ودعت ساوتري. فهي تسوقها بطريقة". ماهرة للغاية" كأنها تمثل تلك الخبرة المتأصلة" في الغرب وفي ثقافة" التقنية" بينما كان راما سوامي يسوق السيارة من قبل بشيء من القباحة" والتي تمثل التخلف الثقافي الشرقي. وقبل ذلك أيضا نرى حادثا آخر بسيطا ممثلا عن هذه الظاهرة، فنرى مادالين تنزل بحقائب ساوتري من السلالم في غاية" السرعة" بينما يقف راما سوامي وساوتري مبهوتين ومستغربين من فكرة العمل الذاتي.

ولكن عند ما يقدر راما سوامي الاصول الثقافية" نراه يجرد نفسه عن علاقته" بمادالين ويلاحظ بصورة موضوعية" هذه الفجوات التي لا يمكن سدها وإن استنتاجاته في هذا الصدد تنبع من قرب

اتصاله وإعجابه البالغ لمادالين.

وهى تدل على الروابط القائمة بينهما رغم المفارقات. ثم يأتى الانفصال عن بعضهما فى النهاية بسبب العقد النفسية والأحاسيس التى لا يمكن التنازل عنها إن هذا الانفصال حتى ولو كان حقيقيا و ضروريا فان التقييم النقدى لهذه الحادثة يجب أن يعتبره دليلا على اتصال وثيق غير محظوظ. إن ناقدنا المستر نارا سمهايا إنما يعتبر هذا الانفصال كحادث لا محالة منه ويستند فى رأيه إلى تصوره عن كون الشرق أرفع مكانة عن الغرب ، و إن سلوك راما سوامى إنما كان شاذا و خارقا لبعض الخصال المتأصلة.

إن هذا الموقف المستند إلى عدم العطف من قبل الناقد يؤدى به إلى القول الغريب بأن مادالين كانت لها علاقة عاطفية مع "جورجس". فقد أعجبت إعجابا شديداً بجورجس ، و لكن النص الوارد فى الرواية لا يشير إلى وجود أى علاقة جنسية بينهما. وليس هناك مايوحى بأن راما سوامى يشك فى إخلاصها له حتى عندما يقول راما سوامى نفسه بأنه يرى من العسير أن يضبط نفسه عندما يشاهد زوجته وهى تتصادق مع صديقه. و على كل ، إن ظاهرة العلاقة خارج العش الزوجى شئ غريب لأخلاق مادالين ، لأنها تبدو دائما فى غاية الصراحة والاخلاص كما تظهر مرهفة الحس بحيث يستحيل لها أن تميل إلى الخيانة وما تقترن بها من سرية.

ثم يصعب على المستر نارا سمهايا فهم المناقشة الفكرية

الجديه بين راما ومادالين قبيل الطلاق بينهما ، ولكن ما وجه الصعوبه ؟ أليس من الطبيعى أن تظهر - فى الوقت الذى تنشق فيه علاقة ما - على السطح تلك العناصر العميقة التى جمعت بينهما ، و إذا كانت هذه العناصر من نوع عقلى كما هى الحال بين مادالين و راما سوامى ، فلا غرابة فى حدوث مناقشة عقليه بينهما فى تلك الظروف ، فانهما مفكران و متعودان على معالجة جميع المشاكل من زاويه موضوعيه بحته بدون أن تتدخل الأحاسيس و المشاعر.

و هكذا ننتهى إلى الرأى بأن المستر نارا سمهايا لم يكن مخلصا فى تقييمه لساوترى أو للروايه بأكملها.

و نتناول الآن اديباً آخر بليغا و مشهورا جداً. وهو المستر نراد تشودرى. إن الدراسات النقديه الصادرة حول هذا الأديب ينقصها أيضا ذلك الاحكام فى التقدير النقدى مثلما لاحظنا فى الدراسات المذكورة سالفاً. إن المستر نراد تشودرى معروف لأسلوبه اللاذع. فهو خطير للمعالجة كموضوع نقدى ويمتاز هذا الأديب بقدرة نادرة على تقديم نفسه إلى القراء فى غاية الصراحة و بشكل بطولى وهو أشبه " بغاندى " أو " روسو " فى هذا الصدد. غير أن الفرق بينه و بينهما هو أن غاندى يحترم القارئ ويولى الثقة فيه و يمضى به فى سفره. وأما أديبنا نراد تشودرى فتكمن فيه نية عدائيه إذ يريد أن يقول للقارئ بأنه أى القارئ دونه مكانة ، و أنه أى المستر نراد تشودرى يشمئز منه مثلما يشمئز من كثيرين

آخرين. ولا شك أن هناك نبرة قوة من الألم الشخصي في روايته وهو ينقل تجربته الشخصية إلى إطار خارجي. ولكن هدفه ليس هو إشعار القراء بهذا الألم، وليس غرضه بإعطاء صفه المقدرة للقراء على فهم هذا الاحساس، بل غرضه هو أن يتفاخر أمام القارئ بالمواقف المريرة الخطيرة التي مر بها. وقلما يوجد كتاب آخرون يعاملون قراءهم هذه المعاملة السيئة ويستخفون بصبرهم على الاستماع إلى ما يقول. إنها أخلاق فظيعة لكاتب. ولكن المستر نراد تشودري لم يستحي منها قط.

إن الاستفزاز الذي يظهر للناقد من مثل هذا الأديب ظاهر جدا، ويتمثل في فقدان الناقد توازنه وإقباله على مقابلة الند بالند.

إن الناقد المستر "بال ورغيس" عندما يتصدى لتنقيد نراد تشودري لا يظهر كناقد حاذق قادر على إحباط شأن هذا الأديب. ولا شك أن هذا الناقد يدرك تحيز المستر نراد تشودري لنظريات معينة فهو يذكر عدم اعتبار المستر تشودري لتاريخ العنصر الدراڤيدي وموقف هذا يجعله غير منطقي كلياً في صدد تحليلاته عن شبه القارة الهندية. إن انتباه الناقد المستر ورغيس إلى هذا التحيز يفقد قيمته عندما لا يتخذ موقف الند بالند، بل يظهر كالخائف المتبرم من هذا الأديب. فلذا لا يظهر في مظهر الناقد القوي المتحدي للمستر نراد تشودري.

إن عدم وجود هذا الاتزان في نفسية الناقد يعكر عليه تفكيره

و تقديره النقدى . ولذا نراه مثلا يقول رداً على قول المستر نرادتشودرى فى كتابه " سفرة إلى انجلترا " إن الغرب يقدر تقاليده و حضارته القديمه تقديرا أحسن ، بينما لانرى الحضارة الهنديه حقيقه قائمه فى الهند اليوم . يقوم الناقد ردا على هذا القول إن الرجل الهندى العادى لايملك الوسائل ولا الثروة التعلميه لتقدير الفن الهندى والادب الهندى القديم .. ولذا ليس من المنصف أن يحتج عليهم المستر تشودرى لهذه الظاهرة التى ظهرت نتيجه ظروف قاهرة .

أليس هذا القول سخيفا لأن التقدير للتراث الفنى والثقافى لايمت بأى صله بالظروف الماديه ، إنه راجع إلى القيم وما يصحبها من نظريه وعادات . إن قول المستر تشودرى موجه إلى الطبقات المتوسطه من الشعب وهى الطبقات المعروفه لاهتمامها بالشئون الثقافيه ، وأما نقدنا المستر ورغيس فهو يأخذ فى الاعتبار السواد الأعظم من الجمهور .

من السهل دحض قول المستر تشودرى فى هذا الصدد . إن التعميمات التى ينتهى إليها المستر تشودرى عندما يحلل عدم مبالاة بنى وطنه بالثقافه - إن هذه التعميمات تستند إلى ملاحظات محدودة النطاق . ولا تأخذ فى الاعتبار الاهتمام الكبير بالنشاطات الثقافيه فى حياة الطبقه الوسطى فى المناطق التى لاتنطق باللغه الهنديه . فنستطيع أن نقول كمثال بسيط تجمع الناس فى مسرح من المسرحيات فى ولايه " مهاراشترا " . وهذه الظاهرة شائعه جدا لاعجاب

الشعب فى تلك المنطقة" بالموسيقى.

إن المستر تشودرى الذى يميل إلى التكلف فى القول يعتبر الوعى الثقافى كجزء لازم مع نزعة" الحفاظ على التراث القديم، ويرى أن المتاحف و دور الآثار هى أحسن الوسائل للاهتمام بالتراث الثقافى. إن انعدام حساسيته لمختلف الأبعاد الثقافية" ظهر فى قوله ذلك. ولو أراد المستر تشودرى لكان فى إمكانه أن يدرك هذه الأبعاد فى البرامج الثقافية" والموسيقية" الهندية" التى تفرض فى عدة أماكن بما فيها دلهى أيضا. والواقع إن المستر تشودرى يعانى ضيق النظر الذى يحجب عنه عالم الموسيقى الهندية" والرقص الهندى وهذه إهمال شنيع منه نظرا لميوله إلى التاريخ الثقافى. و فى هذا الموضوع بالذات كان يمكن إهانة" المستر تشودرى بتعاطفه مع الغرب بشكل مبالغ فيه. وكثيراً ما يحاول المستر ورغيس و النقاد الآخرون بادانته بهذه التهمة" فى مواضع غير هذا. ولكن للاسف لايدينه المستر و رغيس بهذه التهمة" بل يحتج فقط بذلك القول الذى لا ينم عن نضج ذهنى إذ يقول إن الظروف المادية" هى التى تحول دون حفظ الجماهير الهندية" بتراثها الثقافى.

و نلاحظ فى اماكن أخرى من نقد المستر ورغيس أنه لايفهم قط ما يعنيه المستر تشودرى. فمثلا عند ما يتحدث المستر تشودرى عن النظام الطائفى الذى تعود عليه العقل الهندى، و يقول إن الطبقة" الراقية" من البراهمة" تعتز بنفسها أيما اعتزاز. و ان هذا الاعتزاز

لايختلف عن اعتزاز الطوائف الاخرى بنفسها . يقول الناقد ردا على هذا بأن المسترتشودري معارض للتقدم ومنحاز إلى النظام الطائفي ، ويمضي قائلا إن المسترتشودري لايدرك أن تقدم أي مجتمع مرتبط بالتقاليد لايمكن بمجابهه‌ بطيئه‌ و مستمرة بين التقاليد و بين الحياة العصريه‌ .

إن قول المسترتشودري بأصالة‌ النظام الطائفي في العقليه‌ الهنديه‌ إنما يعكس عن رد الفعل الطبيعي لظاهرتين : هما ظاهرة حياة الفرد نفسه وظاهرة رغبه‌ الفرد في الانتماء إلى وجود معين داخل هذا النظام الطائفي بأبعاده المتشابكه‌ و العميقه‌ الجذور ، فعند ما ترى الفرد البراهمي يتعالى على غيره و يظهر بمظهر المنكر بكل ما هو غير براهمي ، فان هذه الظاهرة تؤدي منطقيا إلى انغماس هذا لفرد في طائفيته التقليديه‌ ، ولكن الفرد الذي ينتمي إلى طائفه‌ مكبوته‌ و يتطلع إلى مكانه‌ أحسن فان ذلك لايعني إنكاره لطائفته ، بل يكون مناديا باعطاء المكانه‌ اللائقه‌ لطائفته أي أنه ينادي بالاعتراف الجماعي لطائفته . ولا يعتبر الصعود إلى طائفه‌ أخرى أعلى من طائفته تحسينا لنفسه . إن غاندي وصف ''اسبيدكار'' بأنه براهمي ، وهو براهمي يتكلم بلغه‌ ثوريه‌ . ولكن اسبيدكار نفسه كان يقول ردا على هذا الاعزاز بأنه لا وطن له .

ويحتوي الكتاب على كثير بدون دعايه‌ للاشادة بالطبقات الدنيا من قبل الطبقات الحاكمه‌ . وهذه الظاهرة لاتفيد في الغايه‌

المرجوة ، وانما تثير سخط الطبقات الدنيا على الطبقات الحاكمة لأن هذه الملاطفة ما هي إلا محاولة لاحداث الميوع في صفاتها الشخصية التي تنفرد بها ، كما هي محاولة لدفع هذه الطبقات الدنيا نحو الفوضى. ونحن نجد ظاهرة مماثلة في بلد آخر في عالمنا الحالي . فهناك في الولايات المتحدة نرى الزنوج يشيدون بكل ما هو أسود ، ويقولون إن الأسود جميل . إن الكاتب نرا تشودرى عندما يستخدم عبارة " طبيعة التفكير الطائفي " إنما يشير إلى ميزة نفسية عند الطبقات المظلومة . ويا حبذا لو أدرك الناقد المستر ورغيس هذه الظاهرة.

ولننتقل الآن إلى استنتاج المستر ورغيس بأن نراد تشودرى محب للانجليز ، وهذا رأى شائع عنه واتهم به المستر تشودرى كثيرا. وناقدنا المستر ورغيس يلتزم بهذا الرأى الشائع ولكنه لا يبين لنا من خلال حججه الوطنية عن دقة نظره ، بل يبدو قاصر النظر و متسرعاً في الحكم ، ولا يدرك أن حب المستر تشودرى للانجليز ما هو إلا تعبير قوى و حجة بينة عن الحب الخاق للانجليز عند معظم الهنود. إن هذا الميل إلى الانجليز هو ثمرة اتصالنا بالانجليزى و نتاج تربيتنا على الأدب الانجليزى بعيدين عن الضغوط السياسية المؤيدة والمضادة. و يلفت الناقد نظرنا إلى اهتمام المستر تشودرى بوصف مظاهر الطبيعة في انجلترا في كتابه " سفرة إلى انجلترا " وهذه الميزة ليست جديدة أوغريبة علينا، فمثلاً نرى كثيراً من أطفالنا في المدارس يتطلعون إلى زيارة انجلترا ومشاهدة تلك المناظر الطبيعية . وكثير منا يشتاقون

إلى زيارة شارع " بيكر " لمشاهدة الدار التى سكن فيها شرلوك هومس. ومع مرور الزمن تخلو هذه الرغبات من ميزته البريئة، وتتحول إلى نوع من الاعجاب بالانجليز. وهذا عنصر متأصل فى نفسيه الهندى المثقف. إن كاتبنا المسترتشودرى عندما يصور لنا تلك التطلعات والخيالات التى نولع بها عن الرجل الأبيض منذ صغرنا، إنما يبرهن على براعته الأدبيه وعلى مقدرته لاهداء مثل هذا الوصف الرائع لنا. وهو يستغل هذا الوصف كعنصر دافع لحساسيته. ونرى ذلك يتمثل حياً عندما يزور انجلترا لأول مرة وعمره ٥٧. وحينئذ تصبح تلك المشاهد الراجعه إلى عهد الطفوله واقعا ملموساً. وهو أشبه بالتجربه التى يمر بها كل منا فى فترة معينه من فترات الحياة. وكانت هذه التجربه تجربه عميقه وقاهرة. وفى نفس الوقت كانت بمثابه تنفيس له عن خلجات نفسه. ونتيجه عن هذه التجربه نقرأ للكاتب قطعه ادبيه رائعه باعثه على السرور والاعجاب بتلك الذروة التى بلغها الكاتب فى تجربته. و ياحبذا لو كان الناقد قد أدرك هذه البراعه الفنيه الواردة فى ثنايا السطور من هذا الكتاب. وكم نتمنى أن يسجل الناقد الميزة الشخصيه المحضه التى تتسم بها هذه الروايه والتى ينقلها إلينا الكاتب على ضوء الرسالة الاجتماعيه الأوسع نطاقا التى يتطرق إليها فى عمله الأدبى هذا.

و نظراً إلى عدم إدراك الناقد لهذه الميزة نراه يجمل القول عن هذا الكاتب، ويقول: إن تشودرى استبقى على الروح الآريه

NEW DELHI

الأصيله" التى ينحدر منها و يتحدث عنها فى كتابه " نارة سيرس " (أى نارة الاخطبوط). ويقول الناقد إن تشودرى فاته الادراك عن الكسل والجمود العقلى والبلادة الفكريه" التى تعبث الفساد فى البلد مثل وباء. وعلى كل لايدين الناقد الكاتب بالتحيز إلى الانجليز - لايدينه بذلك بشكل صريح - ولكن نقده يسفر عن تبرمه بالكاتب، إذ ينتهى إلى الرأى بأن استنتاجات المسترتشودرى لاتتجاوز عن مستوى تفكير رجل الشارع. إن هذا القول من الناقد إنما هو تبرم بالكاتب بدافع الحب للوطن. ويقول الناقد إن تشودرى عندما يتحدث عن الأسى الذى يقاسيه الهندوسى الآرى فى بلده الاستوائى بدون أن يجد ما يزيل عنه هذا الأسى ويخفف عنه هذا الهم ويتأسف على تمسك هذا الهندوسى الآرى بطابعه الأجنبى بعناد، فان الكاتب المستر تشودرى يتجاوز فى هذا الصدد الحدود الزمنيه" والأحداث التاريخيه"، ويدفعنا إلى البحث عن إجراء تقديرات مماثله" لهذه الظاهرة من خلال التاريخ. وإن الأحكام التى ينتهى إليها المسترتشودرى تقوم فى الغالب على نظرة ذاتيه". إن النظرة الذاتيه" لاتعتبر ذنبا حتى ولو كان المسترتشودرى يدعى بالرزانه" الفكريه" العلميه" غير أن الناقد المستر ورغيس يثير قضيه" تتعلق بعلم الأحياء ويقول: إن الوحدات الحيه" فى بيئه" ما تتحول وفقا لمقتضيات تلك البيئه"، وانه لايمكن استثناء العنصر الآرى عن هذه القاعدة العلميه" وإن كان العنصر الآرى فى نظر تشودرى مستثنى عنها. إن هذا الافتراض

الأساسى الذى يتمسك به المستر تشودرى ويقول إن الآريين لم يستطيعوا قط التأقلم فى البيئة التى استوطنوها ، ان هذا الافتراض يضعف تحليل المستر تشودرى للشخصية الهندوسية علاوة عن الأحكام التى ينتهى إليها بدافع ذاتى و علاوة عن التعليقات الرامية إلى استهزاء والاساءة للعنصر الآرى .

يبدو أن المستر ورغيس كان يستنكر مقدرة المؤلف على الانتماء إلى مزاج غير هندى وعلى تبنى نوع من الكبرياء بحيث يحط من شان الآخرين جميعا بما فيهم جمهور القراء . إن هذا هو اسلوب المستر تشودرى المقترن بغلاظة الطبع ـ الشئ الذى يستبعده عن قراءه . ولكن الناقد البصير ما كان ينبغى ان ينفعل إزاء هذه الاستفزازات .

وفى الختام نستطيع ان نقول شيئاً عن مستقبل الادب الانجليزى الهندى وهو الموضوع الكامن فى بحثنا هذا . فنقول ان المستقبل قد لايكون مشرقا دائماً . فان الذين كانوا من كبار الأدباء فى الانجليزية الهندية أصبحوا الآن فى عداد الماضى ، وأما أدباء الجيل الحاضر فلاتبدو فيهم تلك الصلابة الفكرية ولا الجزالة التعبيرية . ونرى فى هذا الصدد ان العامل فى هذه الظاهرة ليس هو عامل الزمن بل إن تدهور الحساسية وحدوث نوع من الانعدام فى الاحاسيس هما سبب هذه الظاهرة . ولايمكن تجدد الحيوية الأدبية و رفع المستوى الأدبى إلا بوجود حيوية على مستوى الحساسية وعلى

مستو . . . . ير.

لاحظ هذه الظاهرة من عدم الاستقرار والتخبط فى الظلام بسبب انعدام الحساسيه — نلاحظ هذه الظاهرة فى بعض الاعمال الأدبيه الصادرة أخيرا. فهناك روايه الزواج للأديب ، تمورى مرارى. وكل هذه الأعمال تكشف عن الشعور بالاخفاق فى مناوأة النماذج الغربيه وتستهدف مثل هذه الروايات تصوير مختلف ظواهر الصراع والتضاديات على ضوء المواقف الاجتماعيه الغربيه. ورغم ذلك توحى بين طيات السطور بعدم امكانيه تحول فجائى للشخصيه القريبه من ملامح الشخصيه الانجليزيه.

إن هذا الشعور وهذا الادراك الذاتى عن هذا العكس الشخصى رغم أنه ادراك على نطاق محدود يجب أن يكون عاملاً فعالا فى بث القوة الابتكاريه ولم تظهر مثل هذه القوة الابتكاريه و النظرة الموضوعيه إلا عند كاتب مثل " نانى بال ". إن المشكله الحقيقيه فى هذا الصدد هى الانطلاقه الأولى . لا تتحقق هذه الا نطلاقه قط بل تتجمد فى القاع بسبب الجمود الفكرى. وهنا يظهر الشعور بعدم وجود الخلفيه الثقافيه. إن الشعور الذاتى بالعجز يجب ان يدفع الأديب إلى البحث عن الماضى و الخوض فى الذات نفسه حتى يهتدى إلى الخطوط أو الرموز التى تكون له بمثابه البذور المؤديه إلى الانطلاقه.

إن هناك حاجه ماسه إلى تصحيح هذا الوضع وإلى بث

القوة الخلاقة" من جديد لكى ينمو الادب الانجليزى الهندى. و من المعلوم أن اللغات الهنديه" تشكل تحديا خطيراً لهذا الأدب نظراً لما تتمتع من فوائد طبيعيه" بتغطيه" عيوبها وإخفاء مساويها. و اذا اريد بالادب الانجليزى الهندى ألا يصابه بالاخفاق فى هذه المنافسه" ويجب على أنصاره أن يكونوا راسخى الأقدام كما يجب ان يكونوا ملمين بالمزايا الكامنة" فى اللغه" نفسها.

إن اللغه" الانجليزيه" تواجه الآن خطر انهيار فظيع بشكل لم يسبق له مثيل ، و فى الوقت الذى تزداد فيه اتساعا و ترتفع فيه مكانه". ونسميه خطراً رغم الشكوك التى ساورتنا من قبل حول مدى إمكانيه" الانتاج الطبيعى فى اللغه" الانجليزيه". و على كل ، نستطيع أن نقول إجمالاً إنه إذا وجدت العقليه" الصحيحه" والحساسيه" الصائبه" و الشعور المناسب عند الأيدى الجديرة بمزاوله" هذا العمل الأدبى ، فعندئذ سيكون الادب الانجليزى الهندى قادراً على جمع التقاليد والأحاسيس الخاصه" بالشعب الهندى كما يكون قادراً على التعبير عن " اللا شعور الجماعى " عند الشعب الهندى.

تعريب الاستاذ منور نينار

ك.م. كنام بيه

راماثنا فى جنوب شرقى آسيا

ظلت ملحمة راماثنا منذ ١٤ قرنا قوة حية بين شعب جنوب شرق اسيا ، تؤثر فى القلوب والافكار وتوحى الى الفنانين ابتكاراتهم و تشكيلاتهم الفنية ، كما ظلت منبعا لحياتهم الثقافية ، كان البطل والبطلة لراماينا لديهم نموذجا للشهامة والمجد والوفاء ومثالا للجمال الروحانى. كانت قصة امير ايودهيا مشهورة فى منطقة جنوب شرق آسيا و فى بورما. ولعل اول قصة ألفت فى بورما كانت راماثاجن الذى الفها سنة ١٧٧٥ تو اونج فيو. و بعد حقبة او حقبتين جعلت من القصة تمثيلية و مثلت على المسرح ، و منذ ذالك الوقت مازالت القصة متداولة على مسارح الرقص فى بورما. و بما ان القصة تسربت الى بورما بعد ان فتحت بورما تائى لاند حيث كانت راماثنا متداولة من قبل ، الا ان هنا براهين تدل على القول بان القصة كانت معروفة قبل زمن يو اونج فيو ، فانه تداولت هناك

ك. م. كنابلي

في القرن الثاني عشر قصة" ملك بورما الذي زعم واعلن بانه من نسل راما. وهنا على الاقل ثمانيه" روايات مختلفه" معروفه" لراماتنا التي كتبت بين القرنين الثامن عشر و العشرين.

وظل راماتنا في تائي لاند قوى النفوذ والتاثير على الدوام. والحقيقه" المصرحه" بان جميع ملوك اسرة شكرى ظلوا يتلقبون بلقب راما،" تدل على مدى العظمه" التي تمتع بها بطل راماتنا باعتباره مخزنا لجميع المزايا الملكيه"، واقدم النسخ راماكين كان نتاج الملك راما الاول، وخلفه الملك راما الثاني اعد متنا مسرحيا، بينما الف راما الرابع الذي حكم منذ ١٩١٠ الى ١٩٢٥، متنا لراماتنا موسسا على نص والميكى.

ويعتقد انه كان هنا روايات ثائيه" اقدم من راماكين التي عفا عليها الدهر عندما تدمرت العاصمه" الثائيه" القديمه" الوثيا بايدى البورميين في ١٧٦٧، واسم العاصمه" نفسه (ريوثيا) يؤيد هذا الاعتقاد.

وتهيئ راماتنا مادة لكثير من الرقص الكلاسيكي لتائي لاندا ولاسيما العرض الحجابي المعروف باسم كهون ومسرح العرائس الجلديه"، ومعبد البوذا الزمردى في بنكاك مزين بالجدران التي تمثل مناظر من قصه" راماتنا. وفي لاؤس نقشت وقائع رامايانا على وات مائى او بكودا الجديد، بينما نجد في بكودا آخر القصه" كامله" مصورة بالالوان في سلسله" جميله" من المناظر، ويحيط طلاب تاتها سالا

اللاؤسى بقصة راماثنا فى عرضهم الرقصى. ومن الممتع ان الانماء المختلفة من لاؤس تحكى قصصا مختلفة من راما ، مما يقوم شاهدا واضحا على ان القصة تحظى بقبول عام بين الشعب اللاؤسى. وفى الاعراس الملكية فى يومنا هذا ايضا يتمثل راماثنا فى الرقوص فى البلاط اللاؤسى.

وتشمل النصوص الخطية من مبدأ القرن السابع فى كمبوديا ، اشارات الى راماينا ، فى هذه المعالم الملكية بافون المبنى فى القرن الحادى عشر و انجكور الذى بناه سوريا ورمن الثانى فى القرن الثانى عشر ، والمعبد الجوهرى بانتى سير الراجع فى تاريخه الى ٩٦٧ الميلادى ، تظهر وقائع من راماثنا ببداعة. وفى كمبوديا ايضا يقوم الرقصات الكلاسيكية على نغمات من راماثنا.

وفى مليشيا كانت راماثنا المصدر الاساسى للتمثيليات الظلية منذ القرن الخامس عشر عندما الفت " حكاية سرى راما ". والتمثيليات الظلية متداولة فى اندونيشيا لابقيمتها الامتاعية فحسب بل لمحتوياتها الروحية ايضا ، وتسبق العرض القرابين الروحية والمراسم.

ومن بين بلدان جنوب شرق آسيا كانت اندونيشيا ، ولاسيما جاوا وبالى ، حيث بلغت راماثنا اعلى ذروة نفوذها ثقافيا و روحيا ، واقدم الروايات المؤلفة كان راماينا ككاوين الفها يوجى سفارا فى القرن العاشر ، وكانت هنا روايات اخرى ، وطبقا لمقال لاحد الباحثين

ك. م. كنابلي

يوجد في جاوا الشرقيه نحو ١٢٠٠ روايه مختلفه من قصة راما. ومن الممتع ان احدى الروايات الجاويه سيرت كندا : تبدأ بقصه آدم في مكه وتنتهي باحراق سيتا وراما.

والمعبد الهندوسي الشهير المبني في القرن الثامن "بارم بنان" الواقع في جوك جاكرتا، يملك تضاريس ارضيه جميله تمثل وقائع راماتنا. وخلال اسرة مادجاباهت، آخر الاسرة الهندوسيه الجاويه، نقشت مناظر من راماتنا في معبد بالاترن في شرق جاوا، الا ان المعالم ليست حيه كما هي في باراسبنان، لان الاولى في اسلوب ويانج الاسلوب المنقش المغشوش.

وبجانب المعروضات الفنيه في الاحجار اصبحت راماتنا جزءا غير منفك من الحياة الثقافيه للجاويين والباليين، ذات نفوذ في رقصاتهم و عرض العرائس والمسرحيات وتستنبط رقصاتهم الكلاسيكيه دائما من قصه راماتنا، و تشتمل ويانج كلت اى عرض العرائس الجلديه التي تعتبر في اندونيسيا اكثر الالعاب تسليه حتى في يومنا هذه، على حكايات من راماتنا. باليه راماتنا التي تعرض لاربعة ايام اثناء الشهور الجافه سنويا في ارضيه باراسبنان المعلقه في ضوء القمر، تجربه لاتنسى، واما مدى ما اصبحت راماتنا جزءا غير منفك من الحياة الجاويه، فتظهر في مماثله معالمها القوميه مع النقاط المتصله براما. فهنا نهر سرايو بواديه الجميل في جاوا مثل سرايو في راماتنا.

وظلت بين الشعب الاندونيسى قصه" راماثنا قوة حيه" ، وقبل بضعه" اعوام الهمك قسم من الطلاب يناقشون جديا هل قام وبهى شنا او خوسبا كارنا بدوره احسن قيام ـ وبهى شنا الذى خذل اخاه الاكبر الملك بسبب اعماله العدائيه" ، وحالف العدو او خوسبا كارنا الذى ـ بالرغم من استكراهه الاعمال الشرفيه" لراون ـ لعب دوره فى الدفاع عن بلاده وضحى بحياته كمواطن لبلده وكتابع وفى لملكه.

ومتون راماثنا وروایاتها المتداوله" فى جنوب شرق آسيا تطابق بالعموم راماثنا لبالميكى ، بل كانت هى الروايات البرا كرتيه" التى تقبلها الشعب هناك اكثر من تقبله النصوص السنكرتيه" الهنديه" والاصليه". وهكذا روى فى معظم روايات جنوب شرق آسيا ان سيتا كانت بنتا لراوناعلى انها استنكرها ابوها على الولادة لما تكهن به الكاهنون من شرورلها. وطبقا لوانج براباننج من لاوس كانت سيتا بنتا لـ دسترت.

وهكذا ظل الشباب الاندونيسى متعلقا براماينا يدرس بطلها وبطلتها ، ليتقبل من سلوكهما ما حسن وراق ويجعل منها نموذجا ، ويندد ما فسد منها ، ويشرح البروفيسور ست جيبتو ورجو سوبارتو نفوذ راماثنا على الشعب الاندونيسى ببيانه كيف تعتبر الملحمه" تطابق مطابقه" قريبه" مع الفكر الاندونيسى للشهامه". كان راما مجدا من جميع المزايا الحسنه" ، وراونا مجسدا من الشر ، تمثل راما القيمه"

ك. م. كنابلي

الانسانيه" العليا كان وكزوج وكملك وكحليف وصديق للمضطهدين،
فاحترموا وفاء وطهارة الملكه" سيتا اوسنتا كما يسميها الاندونيسون،
واثناء تعليم البنات الاندونيسيات كثيرا ما تشار الى مثال سيتا
الاعلى. والحق ان شعب جنوب شرق آسيا وجد فى راماينا قيما
انسانيه" حسنه" تشابه التى يحتفظ بها البشر.

ونظرا الى ان الثقافه" والحضارة الهنديه" بدأت تؤثر فى بلدان جنوب شرق آسيا منذ اوائل القرن السادس ليس من المدهش ان اصبحت الملحمه" الهنديه" راماينا معروفه" لدى شعوب هذه البلدان، والنقطه" اللائقه" بالملاحظه" هى ان ظلت راماينا متداوله" ذات نفوذ مستمر فى حياة الشعب الثقافيه"، وبقى الحال هكذا حتى بعد ان غير الشعب دينه الهندوسى بالبوذيه" او الاسلام، وفى بورما وتهائى لاند، ولاوس وكمبوديا، مازال الشعب يتبعون البوذا منذ القرون، على ان راماينا مازالت لهم تقليدا حيا. فى اندونيسيا معظم السكان مسلمون، الا ان راماينا معذلك مابرحت متداوله" كما كانت ايام ماترام أو مادجا باهت.

ولعل السبب فى ذلك يرجع الى ان شعب هذه البلدان فى الايام الاولى رأى فى راما لا كانه مجد بل كمجموع لجميع القيم الانسانيه" العظيمه" الحسنه". وبينما استمدت رواياتهم لرماينا حياتها من المصادر غير بالميكى، كانوا فى فكرة راما متقاربين الى فكرة بالميكى الذى قدم راما كرجل ذو عظيم اكثر من كونه الاها مشخصا،

راماثنا فى جنوب شرق آسيا

لسوال والميكى لنارادا لم يكن عن الاه بل عن من يعتبر اعلى ابطال هذا العالم فى القيم والحكمه". باعتبار البطوله" الجامعه" بين اعلى القيم والحاكم ، مازال راما مثلا عاليا ونموذجا راقيا يوحى الى شعب جنوب شرق آسيا طوال القرون. ولم يكن للديانه" فيه الادور لايعبأبه، فبغض النظر عن كونهم بوذيين اومسيحيين او مسلمين او هنادك مازال اميرايودهيا وقصته وعناء ملكته النبيله" ودمار راونا جزءا غير منفك من حياة هؤلاء الشعوب.

تعريب صدرالدين عامر الانصارى

تصور ويويكانندا عن الاشتراكية

ر.س. اوبها

كان سوامى ويويكانندا رائداً للاشتراكيه". انه اقترح نمطا نموذجيا للاشتراكيه" و إذا نفذ هذا فانه يحمل امكانيات واثقه" من النجاح انه يستحق اعترافا كمساهمه" اصليه" عن الهند فى الفلسفه" الاشتراكيه" فى مجال مثمر و خصب للابحاث ولكنه تجنب الاقدام من جانب المفكرين ، اننا لانستطيع ان نفكر فى شخصيه" لامعه" أخرى تساويها فى المنزله" الرفيعه" منذ عهد بوذا ـ انه شاهد فشل المشاريع و الطرق للسلام التى اتخذت فى الدول المتقدمه" و كذلك التفاوت بين تقدميه" الانسان فى التكنالوجيا و تخلفه فى العلاقات الانسانيه" و اعلن انه اكتشف طريقا جديدا للانسانيه" . انه تحدث كرسول للحظ او التصوف الجديد و تحدث و كتب بشان المشاكل المعقدة الهنديه" و العالميه" بحماس باطنى غامض لايزال يبغتنا و يسحرنا و ان رسالته متماسكه" و مقبوله" جداً بحيث تومز مجالاً كبيراً

لاثبات الآراء المتعارضه . ان عبقرياً من جهات متنوعه لابد ان يوجه طلبات متنوعه لمختلف الأذهان ، ان ويويكا ننذا تجاوز اقسامنا و قيمنا العاديه و توجد في شخصيته اظلال وارقه و لطافه كثيرة مغطاة في الغموض الذي هو مصدر الافتتان الخالد. انه يكاد يكون غير محتمل معرفه تقدير مواهبه المعجزة بدقه و الذين هم مالوفون بالمعرفه المكتسبه و الآداب من طراز راما كرشنان يدركون بالوسعه و التعقيد في هذا الموضوع . ان المواد الملائمه مبعثرة على صفحات هذه المحاضرات و الرسائل ، و الأقوال و البيانات في اللغه الانجليزيه و السنسكرتيه والبنغاليه و الهنديه . انى حاولت ان اقترب الى حد بعيد بالنصوص الاصليه . في هذا المقاله الوجيزة جمعت بعض الافكار البارزة التي نالت الموافقه من جانب بعض الاعضاء الرهبانيين في بلورماث و الذين يعرفون جدا سوامى العظيم ولو انه صار بالنسبه لنا شخصيه ميثولوجيه خياليه ، كثيراً ما تخلق الشك في أذهاننا اذا كان مثل نصف اله هذا مشى قط بلحمه و دمه فوق سطح هذه الارض.

ان السوامى ويويكا ننذا صنع التاريخ بينما يقف خارج التاريخ ، انه عدل مجرى الثقافه والحضارة الانسانيتين . وانه برز في برلمان الاديان الذي انعقد في شيكاغو كرسول مبعوث من الله . من بعض النواحي انه كان حادثه مركزيه في أحداث العالم الحديث ، ان قوته على الاخرين سلطته على نفسه "انه كان غير ممكن ان نتصوره

ر. س. اوجها

في المكان الثاني . اينما ذهب انه كان الاول» (رومين اورولاند) ان نجاحه في الداخل ظل شاحب لمجده في الخارج . ولايمكن ان يكون اى فتح جسمانى موثراً جداً كفتح وانتصار على المستوى العقلى، انه بأدواره الناجحه في المؤتمر العالمى للمثقفين الذى اجتمعوا في امريكا قرب نهايه القرن الماضى، انه اكتسب شهرة دوليه واصبح اول رجل الزمن في الشرق والغرب. انه اقام اتصالاً تدريجياً مع المفكرين المتقدمين جداً. انه حصل على معرفه حديثه للحركات النقديه مثل الاشتراكيه والشيوعيه والفوضويه والعدميه واتصل مع مويدها. انه اجتمع في عام ١٩٠٠ في العرض الدولى في باريس، بيتر كروتمكين، وفي ذلك الوقت كان حزب بلاخانوف يناضل للسلطه في انجلترا. في أوروبا تجمع آلاف من الناس لايقلون ممن تجمعوا في امريكا - واستمعوا بانعام و سرور الى المحاضرات العلميه للعالم الهندى . وكان يوجد بين المشتركين في المحاضرة في معظم الاحيان رواد الافكار الثوريه. عندما وجه رسول نداءه الواضح اصبحت الصفه الانسانيه فينا حيه ومستجيبه . وقدم سوامى نفسه تائيده لما بيناه سابقا . « جميع هذه التهيجات الاجتماعيه وعلى الاقل زعماءها يحاولون ان يكتشفوا ان جميع افكارهم ومبادئهم الشيوعيه والمساواتيه يجب ان تكون لها قاعدة روحيه، والاساس الروحى هو الودانتا فحسب. اخبرت بعدد من الزعماء الذين كانوا يحضرون في محاضراتى بانهم يحتاجون الى ودانتا كاساس للنظام الجديد للامور»

تصور ويويكانندا عن الاشتراكيه

يبدوا ان اشتراكيه" رساله" العالم الحديث انما تولد حرارة اكثر من الضوء فى المناقشات والمباحثات . يعتبر روبرت اووين عادة اول اشتراكى مع ان افكاره غير عمليه" وانها لاتتحمل المشابهه" مع الاشتراكيه" العلميه"، وبناء على ذلك لايوجد لها اساس راسخ و متين فى اى مكان. فهم السوامى ويويكانندا احسن من اى شخص آخر الحقيقه" المجسمه" فى الكلمات . ماذا يستفيد المرأ اذا كسب العالم كله و خسر روحه. صرح اراسموس ذات مرة "انك اذا تملك ذهن سياسى فلابد انك تظهر احساس صاحب الدكان ." بنفس الطريقه" اظهر ويويكا نااندا المشكله" على مستوى اخف . انك اذا ما فهمت ذالك فانك رفعت انطمع و الانانيه" الى المستويات فوق الانسانيه"، و يمكن لك ان تقرأ على الاقل علامات الزمن . انه رأى عن سبق صورة المستقبل و وجه اهتمام الشعب نحو نفس المنظر "كل شى يظهر ان الاشتراكيه" او بعض الشكل من حكم الشعب ادعه ما تشاء تبرز على خشبه" المسرح".

هناك تعريفات كثيره للاشتراكيه"، لا حظ برنادشا قائلا "تعنى الاشتراكيه" المساواة فى الدخل لا غير" ولكن تعريف السوامى ويويكا نندا اكثر تحديداً و اشمل " ان المبدأ الذى يطالب بتضحيه" الحريه" الفرديه" لسيطرة الاجتماعيه" يدعى الاشتراكيه"". انه وصف الفرد بانه جزء و يدعو تجمع الكثير بالكل و يعتبر تقرير العلاقات بينهما مشكله" متواترة خالدة فى التاريخ . انه اظهر اكبر

الاعتبارات للفرد . انه معنوى اكثر ارتكاب الخطا تحت ضغط الارادة الحرة و الاختيار الذاتى من ان يكون أحد حسنا كانسان آلى يسير بأداة خارجيه"،

يحاول السوامى ويويكا ننددا اقامه" نظام شديد يؤثر فى سعادة الجميع بأوسع حريه" ممكنة" عما يهم الفرد لنفسه، انه يشير الى الظروف التى تعمل المساواة تحتها جنبا ال جنب مع الحريه"، انه بدلا من ان يعارض قدم اقتراحا لتكميل المذهب الحر للديمو قراطيه"، ان اشتراكيه" ويويكا ننددا ليست تعديلاً اقتصاديا محضا انها اتصال معنوى و فكري و زماله" ثقافيه" و أخوة روحيه". انه شاهد الحياة باطراد وككل . وان عبارته منسجمه" فى هذا السياق " ان حياة الفرد فى حياة الكل، و با نعزال من الكل ان وجود الفرد لا تصور له. انه حقيقة" سرمديه" و اساس وطيد يبنى عليه العالم "

فى مساهمته فى المجله" الشهريه" البنغاليه" اودبودانا (مارس ۱۸۹۹) افت النظر الى الآراء و التيارات المضادة و الخفيه" فى التاريخ العالمى و وصل الى النتيجه" إنه وفقا لطبيعه" القانون ان الطوائف الاربعه" برهمان وشاترىا و واشيا و سدرا تدير العالم فى كل يجتمع بعضهما اثر بعض بالتناوب ..... و انتهت أيام الطبقات العاليه" الثلاثه" و ان الزمن الآن للطائفه" الاخيرة و الرابعه" ولايستيطع اى شخص مقاومته . وسوف يأتى الوقت ان طائفه" سدرا بطبيعتها و عاداتها الفطريه" سوف تحصل على تفوق كامل و مطلق فى كل

مجتمع . وبدأ التوهج الأول املا لهذا الفجر لقوة سدراس فى الافق الغربى. وسواء كانت زعامه" المجتمع فى ايدى الذين يحتكرون التعلم او البساله" العسكريه" توجد القوة دائما فى الجماهير العامه". " جربت الانظمه" الاخرى واكتشف نقصها . دع هذه تجربت ولو لمجرد الجدة و الحداثه" فى الشي". ان توزيع الاسم والسرور من جديد خير من ان توجد الآلام والسرور لدى شخص واحد . دع كل مرء ينال سعادته و يومه فى هذا العالم البائس التعس"

قد يشعر الناقدون المعارضون بان هذه الصورة للاشتراكيه" متفائله" جداً ورداً على هذا يمكن الاشارة ان وجهه" النظر لسوامى نتيجه" لازمه" متقدقه" من تفسيره للتاريخ . ان التنوع السائد للاشتراكيه" لايرضيه . ان توكيده وحزمه الجري" منسجم الى اشتراكى ليس لانى انكر فى انها نظام سليم ولكن لاجل ان نصف الرغيف خير من عدم وجود رغيف كامل . ان مبدئه المبنى على المصلحه" المشتركه" اتحاد و تركيب بارع للسمات المثنيه" للطوائف الاربع. فاذا كان من الممكن انشاء دوله" تكون فيها معرفه" راهب ، وقوة محارب وروح التوزيع للتاجر والفكرة المثاليه" للمساواة للاخيرة سليمه" وخاليه" من المساوى فانها تكون دوله" مثاليه".

وزع ويويكانندا السكان فى اربع مجموعات باعتبار علم النفس . انه انكر التحليل الاقتصادى للجاليه" على اساس الأثرياء والفقراء . هناك تنوع واختلاف وفقا للاختلاف فى القدرة من غير اطار فولاذي

للصفات الوراثيه" كما يشهد اليوم بين الهنادكه". يجب ان ننحى الفوارق وعدم المساواة الراهنه" لا بانزال العالى بل برفع الاسفل ال مستوى العالى. ولاتسمح لايه" مصلحه" ذاتيه" ان تخلق فى الثقافه". يجب ان تكون المهمه" الكبرى الكسر ثم فتح الخليات التى تخفى الكنوز الثمينه" للثقافه" التى تشكل الوراثه" الانسانيه" المشتركه". ان سر السلطه" الشفافه" لا غير. انه اسطورة محضه" المناشدة للتوزيع العادل للموارد الاقتصاديه" من غير نشر جمال الثقافه" على نطاق كبير بغض النظر من الطائفه" واللون والعقيدة.

وقد عانى الهنادكه" فى الماضى لسبب الاستيلاء غير العادل للثقافه" من جانب البعض. وكان هذا اكثر خطرا من التراكم الجائر للثروة فى مكان واحد. انه ناشد بحرارة الطبقات العاليه" لمساهمه" حقوقهم وامتيازاتهم مع المجتمع كله. ولايستطيع احد ان يدعى الحريه" مالم يكن مستعدا لتقديم الحريه" واعطاءها. ينتقد سوامى ويويكانندا رغبه" الوعى الطبقى. انه حذرنا من ان لانقيم نزاعاً طبقيا بين الفلاحين الفقراء والناس العاملين والطبقات الغنيه". ووفقا لتفسيره الاشتراكيه" هناك تناغم طبقى بدلا من الحرب الطبقيه" وينشأ التعاون مكان التناوش باحساس الحب للخير العام والاصلاح الاجتماعى فضلا من المناصرة لطبقه" العمال.

ان اشتراكيه" ويويكانندا تستمد ميزاتها الاساسيه" من تعاليم راما كرشنا وودانتا. ان راما كرشنان رمز للامتزاج المستقل

والانسجام الفخم حيث تذوب جميع الامتيازات ، ان ودانتا مبدأ الوحدة الواقع تحت العالم . وكلاهما الوجه المعاكس و المضاد لنفس السكه". اظهر راما كرشنان العظمه" الجليله" الخافيه" فى الانسان .

ان التجربات الفريدة لسرى راما كرشنا فى مجال الحقيقه" المطلقه" لايوجد لها نظير فى التاريخ الانسانى ، اكتشفت القسمه' بعد الاخرى عندما تسلق الهملايا . وفقا لماكس مونير ان احساس الامتصاص الكامل فى الالوهيه" لم يوجد فى اى مكان اقوى واصبح تعبيرا من تعبيرات سرى راما كرشنان. انه اظهر مثل العالم فى معمله صحه" الهاماته وتحدى الاخرين ان يختبروها . اخذت الهندوكيه" والمسيحيه" والاسلام والمعتقدات الاخرى موضوعاً للدراسه" بعضها الر بعض ، واظهر سيف ان كل هذه المذاهب وضعت طرقا مختلفه" مؤديه" الى نفس الهدف. وللتخلص فى فخره من طائفه" اعلى مقاما منزله" وهى البرهمان انه قام بزيارة مناطق الذين يزيلون الفضلات من البيوت. و نظف دورة المياه فيها. انه انهى جميع الخلافات واصبح مشخصاً للب المساواة التي مر بها مفكرا فى حياته ، اننا لانحتاج هنا الى بيان انه كيف حول ثروته الروحيه" الى تلميذه اللامع الذي ادرك مثله كيف ان الحياة شعله" حقيقيه" و اننا نعيش بجانب شمس غير مرئيه" داخل نفوسنا . و بهذا الاسلوب ان المبدأ المادى المبتذل للرجل الاقتصادي حل محله موقف روحى لانسان كمفهوم للالوهيه" . مثل امريتا سيا بتراي Amritasya Putrah اولاد الخلود

و البقاء . ولد جميع الناس مساوين كما انهم اولاد اب واحد فى السماء .

اننا نعرف من المرجع الشخصى سوامى ويويكانندا كيف اله وعظ ودانتا كما هو مجسم فى الكتابات حول اوبانيشاد . يتضمن النص الافتتاحى " ايشا اوبانيشاد Isha Upanishads جوهر الاشتراكيه".

ان ملكيه" الموارد العالميه" تقع فى الالوهيه" التى يجب ان نقدم لنها همنا الخاص قبل التمتع و الاستفادة . ان اخذ المبلغ اكثر" من الضرورة الحقيقيه" جشع ، و قدم الى الله كل ما تملك باذعان واقبل منه اقل ما تحتاج اليه فى شكل هديه" . يبين غاندى جى خلاصه" النص بانه اعتزال من العالم ثم استلامه من جديد فى اشكال هديه" ، انه اعلن مرة انى اشتراكى ايضا . وعلى ايه" حال ان تفسيره لسلوكا Shloka يوجد له تبرير كاف وانه يستحق جميع الاهتمام الذى اعطاه المهاتما . جرد كل من ويويكانندا والمهاتما غاندى انفسهما من الملكيه" الشخصيه" و عرفا متعه" امتلاك كل شيئى مع انهما لا يملكان شيئا . اظهر ويويكانند اسفه على عدم وجود الروحانيه" فى العالم الحديث ، تنهار مراكز الطاقه" الماديه" فى حال من الذل والهوان ويمكن حمايتها فحسب برسالة" اوبانيشاد .

وعظ السوامى العظيم الحقيقه" الاوبانيشاديه" للوحدة وكليه" الموجود للروح كما اوضح فى حياة سرى رام كرشنان انه اضاف توسعا جديداً فى الدين بادخال المثل الاعلى فى الخدمه". دع

لحائز الخدمه" ان يحل محل دافع كسب المنفعه" فى جميع نشاطنا.
والخيار اليوم بين الاستغلال القاسى والتكريس غير الأنانى. ان الكاو الاصليه" الثلاثه" عن عبادة داريدراناراپان (Daridranyrayan) والاقتصاد المنزلي و مسئوليه" الوصايه" طورها المهاتما غاندى بطريقته الخاصة" المستقله"، ويبدو ان مشروعه العظيم لاقامه" منطقه" سكنيه" مثاليه" فى وسط الهند، ارجع الصدى فى بناء غاندى اشرم فى سيوا جرام (المعتزل الدينى) قرب واردها. من بين المشاكل الكبرى ان يربط بها اسم كل من السوامى والمهاتما غاندى القضيه" المقدسه" للمنبوذين. قدم المذهب الهندوكى قيمه" غاليه" لتجاهله الالتزامات الاجتماعيه". يبدو انه تحقق جميع الاحلام والمطامع للبراعه" المحببه" فى الماضى والحاضر فى شكل الرياضيات والبعثه" لراما كرشنا الذى يكاد لايوجد نظير لأعماله الرفيعه". بلغت الذروة فى الشعار (Atname Moshartham jagaddhitya) اتنامو موشارتام جاجادهاتيا شا لتحرير النفس و رفاهيه" العالم. جاهد السوامى بهذه الحيويه" اللامحدودة للتوفيق بين جميع التناقضات والنزاعات وبهذه الطريقه" للتضامن واخوة الانسان واتحاد الامم. فى عام ١٩٦٣ احتفل فى سائر انحاء العالم بالذكرى المئويه" لميلاده و انه رحب به كمبشر للحياة و الضوء الجديدين.

صنع الانسان الاله" التى تهدد ان تحطمه اليوم. ان القدرة الآليه" الكبيرة جداً عدو للحريه" لانها تؤدى الى ابادة المبادرة و التلقائيه". ان التحسن المادى ليس مقياسا حقيقيا للسعادة. وجه

روح عصرنا هبنا هو تمجيد النهوض الاقتصادي . ولكن ليس معنى ذلك ان السوامي ويويكانندا يتجاهل المتطلبات الاقتصاديه" للانسان انه يقول . الرغيف اولا والدين ثانيا . . . . انه اهانة" للشعب الجائع تعليم العلم لما وراء الطبيعه". يقترح السوامي ويويكانندا جعل الحضارة الماديه" روحيا بادخاله فى الحياة اليوميه" للناس ، الرسالة" الرائعه" لادوا كتاودانتا الجوهرة الأعلى لكافه" الانجازات الانسانيه".

ان المشاكل المراوغه" لايمكن حلها الا فى حدود القيم الخالدة .

يقال ان الدين حلم الرجل الذكى بينما ان الاقتصاديات تاريخ الانسان . انه قدم علاجا جديدا للعالم المرهق المتجه نحو الفوضى المهدد بوشك الحدوث . ان الشى الذى هو خطأ من الناحيه" الاخلاقيه" لايمكن ان يكون صحيحا من الناحيه" السياسيه". ان ودانتا وحده يستيطع ان يعيد العصر الذهبى . ويبدو انه يوافق مع وليم بلاك : " ان الدين السياسه" و السياسه" اخوة" ولو ان السوامي ويويكانند العبقرى الروحى الذى يتحدث بسلطه" جديدة الى الانسانيه" لم تبدء الحضارة فى اى مكان حتى الأن . ان الراحه" الماديه" لاتمثل تحقيق احلام الانسان و مطامعه . ان الحياة الداخليه" حقيقه" كبرى . انه يمسك برنامجاً للامل للانسانيه". انه قدم معنى جديداً وقوة للفلسفه" الاجتماعيه". ليست الاشتراكيه" جسماً للمبادى" ، انها اتجاه العقل الذي هو فى حد ذاته الفوز . وانها ضمت بخطأ مع وجهه" النظر الاقتصاديه" للتاريخ . انها مترادفه" للخدمه" التى هي قانون للطبيعه" لا يرقى اليه الشك .

تصور ويويكاندا عن الاشتراكيه"

قدم السوامى ويويكاندا تكييفا جديدا و فقا للظروف لجميع المبادى" الراديكاليه" والتقدميه" . ان اشتراكيه" تبحث عن انقاذ المجتمع بواسطه" التضحيات.

المراجع

(١) الاعمال الكامله" للسوامى ويويكانند الجزء الخامس ص ص ٤٣-١٤٢ (المعتزل الدينى ادويتا) كلكتا.

(٢) نفس الكتاب. ص ١٣٢ .

(٣) نفس الكتاب الجزء الرابع ص ٣١١.

(٤) شرىماد باغوات جيتا ، الباب الثالث عشر . الآيه" الثامنه" والعشرون.

(٥) الاعمال الكامله" الجزء الرابع. ص ٣٩٦ .

(٦) الهند الحديثه". ص ٢١٠ . (المعتزل الدينى ادويتا كلكتا)

(٧) نفس المرجع ص ٥٤ .

(٨) الاعمال الكامله" الجزء الثالث ص ٩٥-٢٩٠

(٩) نفس المرجع الجزء السادس ص ٨٧-٣٨٦ .

(١٠) نفس المرجع الجزء الثامن ص ٢٦٩.

(١١) مستقبل الهند الجزء الثالث ص ٢٨٥ .

ر. س. اوجها

(١٢) نفس المرجع الجزء الخامس ص ٢٥ .
(١٣) الاعمال الكامله" الجزء الرابع ص ١٣ .
(١٤) نفس المرجع الجزء الثالث ص ٤٣٢ .
(١٥) نفس المرجع الجزء الثالث ص ١١٤ .

تعريب الدكتور معين الدين الاعظمي

وى.اس.ناراوانا

سارات شاندرا و رابندراناث طاغور

برز سارات شاندرا على مسرح الادب البنغالى كعملاق ، وحقا هناك عدد قليل من الادباء والكتاب البنغاليين الذين تضاهى مساهمتهم الادبية مساهمة سارات شاندرا . انطلاقا من هذا يحتفل بذكرى ميلاده فى كافة ارجاء البلاد الهندية ، وقدما على قدم معها فى الاوساط الادبية من جميع العالم . ان هذه المناسبة ، وسيما بالنسبة للجماهير الناطقة باللغة البنغالية ، تحمل فى جنباتها اهمية كبيرة ، فالملايين من قراء الآداب البنغالية ، وعلى الاخص الشباب منهم ، قد عاشوا ، ولفترة غير قصيرة ، فى جو من السحر الذى خلقه سارات.

ان التقدير و الاعجاب البالغ الذى حظى به هذا الفنان ، لم يكن منبعثا مما تتميز به شخصيته من الاصالة والعراقة فى الانتاج الادبى فحسب ، وانما لعبت ميزاته الاخرى بدور كبير بهذا الصدد ، فان شخصيته الجذابة والعواطف الانسانية العميقة الجذور ،

والنضال البطولى ضد التعسف والظلم الاجتماعيين ، من الصفات التى جعلت الناس ينجذبون اليه . ان الانتاجات الادبيه" لسارات لم تنقل الى اللغات الاخرى الا نادرا ، كما انه ركز على رسم صور للحياة التى كانت تعيشها الجماهير من الطبقه" الوسطى — الادنى البنغاليه" فقط ، وهذا ما جعل قبوله محدودا فى الاوساط البنغاليه" الى حد. ولكنه ، و مع مرالايام ذاع صيته فى اكناف البلاد واصبح كل مواطن هندى يعتبره ممثلا للعصر الحديث.

وعند ما برز سارات من غمرات الخمول اول مرة كانت تسيطر على الجو الهندى الثقافى والحضارى شخصيه" اخرى ، اسمها طاغور. وكما تفقد النباتات والعشب الضئيله" قوة نموها فى ظل شجرة عاليه" وضخمه" ، هكذا نجد كثيرا من الادباء البنغاليين قد اضاعوا قيمتهم امام ذلك العملاق الذى يذكره العالم باسم طاغور. غير ان عبقريه" هذا الشاعر العظيم ونبوغه فى الهند لم يمنع سارات من ان يشق طريقه الى الامام ، وظل هو الآخر يجد مكانه فى قلوب القراء البنغاليين . بناء على هذا ، تقدم الناقدون واستمروا يقارنون بين انتاجات الفنانين. وطبعا بين فينه" واخرى اصطبغت هذه المقارنات بصبغ العصبيه". و بما ان كلا من مدرستى الفكر تتضمن القراء والناقدين الذين تلهفهم على فنانهم بلغ حد العبادة ، نجد انهم قد فشلوا فى ادراك و ملاحظه" ما كان يربط بين الفنانين. ومن ثم نلاحظ ان التحيز الاعمى الى رابندرانات طاغور و معه المخاوف

من نوع ان المقارنه" بينه و بينه سارات قد تتسبب فى تقليل عدد المتحمسين له ، قد جعلت بعض المتطرفين من مدرسه" طاغور ، يقدحون سارات و يوجهون اليه الذم و هكذا التحمس والتعصب الفكرى فى جانب سارات ، والذى يعتبره رسولا بكل ما هو صورى و تقدمى ، قد ارى هذا الجانب الى ان اصبح يخالف طاغور درجه" العناد . وموجز القول انه تناسيا كافه" عناصر الربط ، واهمالا عن جميع امور التوافق حظيت المعارضات والتناقضات بين فنيهما اقط باهتمام خاص . ومثلما نجد خلافات طاغور و غاندى المشار اليها وكأنها غير قابله" للحل ، هكذا و رغما من شعور سارات و طاغور نفسهما بان هناك صله" عميقه" بين فنيهما ، قد حاول البعض خلق انطباع بانه لاتوجد نقطه" قد تجمع بينهما .

غير انه قد حان الوقت ان نقوم فيه بتصحيح الافكار المغلوطه" والمنحازة ، والآن يلزمنا ان ندرس بامعان وبشكل موضوعى وشامل كل ما يوجد بين الكاتبين ، ونلقى نظرة عميقه" على مساهمتهما فى الآداب الهنديه" العريقه" . وفى الفقرات التاليه" سوف احاول تقديم كل ماهو جامع بين الكتابين ، وفى ضوء شخصياتهما و منظوراتهما نحو الفن والفكر ، والطريق الذى وضعاه للفن .

ان سارات شاندرا ، و كالعادة ، التزم الصمت عن مقالاته الشخصيه" ، ولم نتورث منه مذكرات او كتابات تكشف الستار من تاريخ حياته ، حتى ان معظم الرسائل المكتوبه" من قبله ، لاتحتوى

علی ماهو علی صلة" بالادب والفن غیر ان بعض مقالاته الادبیه" ، او ماقام بتسجیله بعض من اصدقائه من الکلمات ، تجد فیها بعض الاشارات الی طاغور ، و نفهم من خلالها ان سارات راح یحمل تقدیرا واحتراما بالغا لمعاصره طاغور — وفعلا انه ذکر اکثر من مرة واحدة انه احد من اتباع طاغور و انه هو اول ما حمله علی کتابه" القصه" القصیرة وهو لایزال فی عشراته ، کان قصته لطاغور ، و باسم شو کلیر بالی غات . وبالامکان ان نلاحظ مدی تاثره باسلوب رابندراناث من خلال ماعبر عنه حول روایه" لطاغور من انها کتاب دراسی لمن یرید کتابه" الروایات او القصص الخیالیه" — وکتب سارات فی رسالة" له حتی بعد ان صار ضائع الصیت فی البلاد باسرها : —

" لایقدر احد فی هذا الزمن علی انتاج القصص مثل ما اقدر علیه ما عدا طاغور " انه اثناء قیامه فی بورما ، کلما اخذه السأم ، التجأ الی اغانی طاغور الرنانه" و تغنی بها من اعماق حساسیته . ویقال ان بعض الناس ذات مرة اخذوا یذکرون طاغور بکلمات غیر ملائمه" وامام سارات شاندرا ، الا انه مالبث ان استمع الیهم حتی ان ثار غضبا و انبهم قائلا بان طاغور اشعر الناس فی الهند بعد قیاما .

لا مجال للشك فی ان کل واحد منهم کان یمثل اتجاهات متعارضه" وقد سمع دبیبها بین آونه" واخری فی المناقشات العامه" . ولاسیما عند ما شن غاندی حرکه" العصیان المدنی ضد حکم الاستعمار ، فان

الموقف الذى اتخذه طاغور نجده لم يتفق سارات معه ، ويتصور ان الشاعر لم يقتنع بعد بحركة" التحرر من براثن الاستعمار ، ولكنه عند ما نبذ طاغور فى سنة" ١٩١٩ رتبه" الشرف الاجليزيه" ، احتجاجا على عمليات الحكم البريطانى التعسفيه ، وافتعال المجازر فى جليا نوالاباغ ، اشاد سارات بموقفه العادل وقال انه طلع الخير من طيات الشر الاستعمارى ، واضاف باننا نرى شاعرنا فى هذا الزمن فى لمعه" جديدة من النور . وعلى الرغم من ان سارات ، بين فينه" و اخرى ، قد انحاز الى فئه" قد انتقدت طاغور ، لاسيما فى مباحثاته الادبيه" ، الا ان النقد الادبى كان بعيدا كل البعد من مايؤدى الى سوء الظن او المخيله" بانه كانت هناك مشاعر البغض والضغينه" . وعاد سارات فى ايامه الاخيرة الى ما كان عليه فى طفولته ، واصبح يقدر الكاتب العظيم رابندراناث طاغور .

ومن ناحيه" اخرى ، نرى طاغور ، يعبر عن مشاعره الحميمه" نحو سارات ، فى آونه" و اخرى ، حتى انه قال ذات مرة " ايام كنت طفلا صغيرا اعجبت ببانكيم شاندرا ، والآن لما اصبحت عجوزا " ارى سارات وفى نفس الموقع ، فانه قد جس نبضة" البنغال من اعماقها " قد تصرف العالم سارات شاندرا كفنان بارع ، وان صيته قد اكتنف مشارق العالم ومغاربه ، الا اننا قد لاننسى فى هذا المجال الدور الذى لعب به طاغور ، من خلال منحه ما استحقه من المديح ففى كثير من الاحيان كان طاغور يقرأ روايات وقصص سارات ، وهو يسافر

بالقطار، ولدى وصوله الى المقصد، لم يبخل قط فى الثناء عليها وبكلمات لائقة خالدة. وبمناسبة ذكرى ميلاد سارات الستين يقول طاغور فى رسالة له موجهة الى سارات ان كلمات سارات قد وضعت ارض بنغال فى هزة، وانه المبدع فى ساحة الآداب اكبر من الناصح، وانا اود ان اقدم الى الكاتب النابغ - سارات شاندرا - احر واخلص ولاءى. ولما وصل الى اسماع طاغور نبأ وفاة سارات شاندرا، فانه قد عبر عنه مشاعره فى كلمات قد جعلت ذكراه خالدة:

"ان عرش الحب قد تمسك به قويا،
ولم يكن ظلام الموت ليحجبه عن ذاكرتنا،
ورغم ان قد اعوزته أرض وطننا،
الا انه يعيش فى قلوب الجماهير والى الابد"

ان الثقافة الوطنية والتقاليد الهندية العريقة قد خلقت سارات وطاغور، وانهما بدورهما قد منحا التقاليد والعرف نفسها ضخما جديدا فى عصرنا هذا، وبشكل ابداعى وفى ضوء معتقداتهما الذاتية. تكرس فيهما الفن وانهما قد امتصا كافة نماذج التوحد العقلانى، كما ان الوطنية الراسخة الجذور فى فنيهما، كانت بعيدة كل البعد عن العكوف على العدالة الاجتماعية، والاستقلال السياسى البالغ حد التحمس. وايضاً لم يكن الجانب الروحى من الحياة البشرية ليفقد مكانه فى انتاجاتهما الادبية، بل وقد حظى باهتمام خاص، الا انه وبالرفض الكامل للاوهام والتقاليد التى نالت التبرير باسم الدين

والعقيدة. مع المجانسه" فى كثير من الصفات و السمات الشخصيه"، قد وجد فى الأساليب و جهات النظر خلاف وتغاير بين، وانه من ناحيه" السبب يعود الى حد كبير الى ان طاغور وسارات شاندرا قد عاشا خلال السنوات التى تلعب بدور هام فى بناء شخصيه" الانسان فى جو متغاير تماما. وهذا ما يستدعى بنا ان نقوم باستعراضه على احسن شكل.

عند ما نلقى نظرة عابرة على حياة طاغور، نلاحظ ان جميع الجوانب من تربيته و نشأته، و منذ نعومه" الاظفار الى ان بلغ وسط العمر، ظلت متمتعه" بكل ما يحتاج اليه الانسان للنشوء الملائم. و فى ظل توجيه و ارشاد والده مهاراشى ديفندرانات امتص طاغور العناصر الصالحه" من التراث الثقافى و التقاليد الروحيه" لبلاده. و على الرغم من معارضه" الاسلوب الدراسى التقليدى، كان طاغور وانه لم يتجاوز بعد مرحله" شبابه، احدا من ابرز رجال التعليم. وفيما بعد اصبح يعرف بدار له عامرة با لنماذج الثقافيه" و الفنيه" الغربيه"، كما ان السياحه" لكافه" بلدان العالم، صارت جزءا لا يتجزأ من عناصر نموه و تطوره الفكرى. و ايضا المغامرة الفكريه" ومعها السيطرة على النفس و الضبط بها، قد جعلت من طاغور انسانا يتقدم ليخترع نظرة تمتد تكتنف العالم و تحتضن به، و أسلوبا للتعبير مميزة له. اما سارات شاندرا، فانه يعوزه هذا الانضباط، و ان البيئه" التى عاشها، و الجو الذى

تنفسه ، كان غير ملائم للحصول على تجارب ذاتيه. و على الرغم من ان و الده كان يتمتع بالكفاءات العاليه ، و يتوفر لديه الخبرة عن الحياة ، الا انه لم يكن يقدر على توجيه ابنه و تربيته بالمعنى الحقيقى. و انه اثناء ايام دراسته فى المدرسه قد تساقط فى مصاحبة بعض الاصدقاء المتمردين الذين ارشده ، الى التشرد و الهروب ، فانه قد غادر بيته ايام الشباب عدة مرات وظل يهيم ويتيه بدون هدف ولا غرض ، و اثناء التجوال فى اكناف البلاد ظل ، و لمدة شهور ، فى ثياب النساك الهنود ، يعيش حياة سادو. و عند ما جعل بورما كمسكن له ، قد اعتنق الديانة البوذيه ، و فى زى الناسك البوذى راح يجول فى القطر شهرا. و ان الجوانب الذاتيه من حياته ، وعلى سبيل المثال علاقته مع المرأة ، تمثل نفس الشذوذ و التشرد.

و لكن لم نتعمد من ذكر هذه الحقائق تنقيص سارات كانسان. بل و انما قصدنا الاشارة الى ما وجد من جوانب التناقض بين سارات و طاغور. ظل سارات متماسكا بالشرف والاصالة التى كانت كالسمة الاساسية فى بناء شخصيته ، وجملته السذاجة العريقة الطفلية محبوبا لدى كل من اتى على علاقة به ، و ان كانت حياته مسيطرة بالشذوذ والتجارب الشاردة. و انه خلال سنوات الشرود راقب الحياة البشرية مراقبة ذكية وحادة ، وصار اكثر حنونا بها ، و تمكن من ادراك ما اختفى وراء القساوة و العنف من جوانب العطف والجمال ، الا انه لم ينجح فى ابداع

ما يسمى فلسفه" للحياة. و هذا ما يمكننا من ملاحظه" الجانب السلبي الذى اتخذه منهجا لحياته، و لذا لم تعكس انتاجاته الادبيه"، مشاكل الحياة الأشد غموضا، عكسا تدريجيا. و ان حصيل فكرته الخاص - سريكانتا - عند ما يتكلم، فانه ليس الا معبرا عن طور الحياة، و لايقدم مجموعه" من القيم المتماسكه".

ويتجلى هذا الخلاف بوضوح فى الانتاجات الادبيه" لكلا الفنانين طاغور و سارات - فان الاسلوب الذى ينتهجه طاغور، تسيطر عليه فلسفه" ساميه" نابضه"، نفقدها فى انتاجات سارات. وبينما نشتغل فى قراة قصص و روايات طاغور، نجد الذات وهى فى اسمى و ارفع كيفياتها و البعد عن التجربه" الانسانيه". و ان سرمديه" الحياة تسيطر على فكرة القارئ بحيث انه يشعر وكان كل تناقض فى الحياة يحمل معه توافقا كوليا. و من الممكن التعبير عن الفرق بين سارات وطاغور، بان الاول يتميز بعصوبته، و اما الآخر فانه يعطينا ومضه" السرمديه" و الدوام. يقود سارات بنا الى عالم يسوده النشاط و الحركه"، القلق و التوتر، و ان طاغور، على العكس، يخلق جواهادئا وساكنا، خاليا من التوتر و الشرود، وكانه يعطى القارئ فكرة بان كل تيار من الاضطراب و التململ اللامتناهى يحمل فى طياته" سلاما مركزيا.

استعرضنا لهذا الحد جوانب التناقض و التشابه بين انتاجات سارات وطاغور من الناحيه" الداخليه" فحسب. والآن يجدر بنا ان

للتى نظرة على ما اتجاه فى مجال القصة. ان اى طالب للآداب يمكن ان يدرك بسهولة بالغة، ان لكل من الكاتبين وجهات النظر مبنية على اسس سليمة. ان سارات يعرف الظروف التى تعيشها الجماهير الكادحة من الطبقة الوسطى - الادنى، و الملاحون و سكان الريف، معرفة جيدة و حقيقية، كما انه عند ما يقوم بتمثيل وحياة المتسولين و الممثلين من الريف المغنين و صيادى الاسماك و الفتيات الراقصات و ما الى ذالك، فانه يشحذ فكرته و يحدها. وحينما يعالج العلاقات الاجتماعية، فان لمساته تكون احد و اعمق و اثناء قراءة قصصه لا يكاد يفوتنا شعور بان كل ما يريد ان ينتقل به الكاتب الينا، ناجم عن تجربة اولية و مباشرة و ليس الا.

ان سارات فى القصص و الروايات اسرع انسجاما بالنسبة لطاغور، فان طاغور عند ما يستخدم التكنيك فى التعبير و السرد، انه لا يستهدف سوى ابراز قيمته الايحائية و الاستحضارية، كما ان عنايته بالحقائق والافعال، لا تقتصر على اظهار ما حصلت هى من اجله، و انما يتخطاه الى كشف جوانب غامضة من طبيعة الانسان. و ان اى حدث من احداث الصراع الانسانى فى الحياة الاجتماعية او الاسرية، لها اهمية لدى طاغور ولكن من اجل انها تمثل التناقض الذى يتواجد فى الظروف و الاوضاع التى يمر بها الانسان، وليس الا. اما سارات فانه و بالعكس يهتم بتفاصيل الصراع و يقدمه بشكل تفصيلى. و ان طاغور يتلقى حدثا من احداث

الحياة بمفاهيمها الواسعه"، ثم ينصرف الى سرد معانيهم العميقه". بالايجاز، اسلوب سارات شاندرا تحليلى اكثر منه تكاملى. ان الجو الثقيل الممل فى قصص طاغور و الذى تعكسه المكالمات على لسان البطاله". يبلغ فى بعض الاحيان الى حد ان يمثل الفتور والوهن فى الفن، و لكن سارات فان ميزة مكالماته الخفه"، الرشاقه". طبعا هناك بعض الاستثناءات فى هذا التعميم. على سبيل المثال، " شيشر كاويتا " التى هى آخر اهم روايات طاغور، نجد المكالمات فيها لا تقل خفه" و رشاقه" من قصه" او روايه" سارات شاندرا، الا انه، و من حيث المجموع نعوز فى روايات طاغور ما هو كظاهرة لقصص سارات اى الحركات والافعال السريعه" التى تتبعها التبادلات الشفهيه" و بنفس الرشاقه" و الخفه".

تدافع القراء ولاسيما الشباب منهم، على انتاجات سارات، واعتبروها من روائع الادب الثورى، ولكن الوضع كان يختلف بالنسبه" لطاغور، فانه ظل يعد من الكتاب المحافظين. غير ان اهميه" الموضوع تتطلب دراسه" ادق و اعمق، فان وجهه" ثوريه" للنظر لها معنيان، (١) كشف الستار من وجه الظلم والطغيان (٢) الثورة على القواة التى تمارس الجبر والاستبداد وتحتفظ بظاهرة التعسف. اما بالنسبه" للاول فان سارات حقا اكثر تطرفا من طاغور، وانه يبدو عديم الرأفه" والحس، وهو يعرى وجه التعسف واللا مبالاة وعدم المساواة التى تبرز فى المجتمع باسم الديانه" والتقاليد والرسوم، كما

ان سارات يوجه الى تفاصيل الحياة التي تعيشها الارملة" ، والظروف التي يمر بها الفلاح ، وما ينجم عن التمسك الآلي للتقليد من مشاكل غير ضرورية" ، يوجه عناية" بالغة" ، وانما لظواهر ما تحظى باهتمام خاص في الناجات سارات الادبية". على سبيل المثال ، لايبدو سارات مقتنعا بالبيانات المحضة" من الدور التعسفي الذي يلعبه الاقطاعيون واصحاب الاراضي ، وانه يبرز بدقة" الاساليب التي يتبعها وكلاء هؤلاء الاقطاعيين ، والطرق المتعددة التي يتخذونها لممارسة" الضغط والجبر على مستأجري الاراضي ، وكيفية" استغلالهم بالمشاعر الدينية" لنزع الثقة" عن كل من يتجرأ على الصمود والنضال ضد تلك القوات الجابرة وهذه ما نلاحظ في اجلى واسطع الاشكال في روايتين له — سارابدن وماهيش — فان سارات هاندرا يفضح فيهما دور الاقطاعي المشبوه الجائر والتعسفي. وهكذا وانما يصف سارات الذل والحرمان الذي تعانيه المرأة ، ولاسيما اذا كانت هي قد فقدت زوجها ، او تجرأت على ان تنحرف ادنى انحراف عما فرض عليها المجتمع من قوانين اخلاقية" ، فان قلمه ينفث بالنار ، ويبدو انه زاحف يشق اغوار القلب.

الا ان النضال ضد هذه القوات الجائرة ، لايقتصر على ابراز ابعاد دورها الشائن ، وانما يتعداه الى ما هو اهم واوكد ، والذي نعوزه في قصص سارات ، اي النداء للقيام بالثورة ضد هذه القوات ، والكفاح من اجل استعادة حقوق الانسان. فعند ما نطالع الروايتين

اللتين كتبهما ساوات فى الايام الاخيرة من عمره ، نجد انهما تحتويان على السياسات المتطرفه" و باكبر قدر ، الا ان مايثير على الاستغراب هو أن ساوات فى اطار و جهاته للنظر حول تقاليد المجتمع ، يبدو محافظا الى حد كبير. على سبيل المثال ، روايته سريكانتا تدور حول ثلاثه" نسوة ، وكل منهن قد ذهبت ضحيه" التقاليد الاجتماعيه" ، النداريدى التى زوجت جاليا ، ترفض تطليقه ، وراجا لكشمى التى تحولت الى ارملة" ، ولم تتجاوز بعد الطفوله" ، تتخذ الفتاة حرفه" لها ، مع كونه غير محترم لدى المجتمع ، و اما الثالثه" المسماة بابهايا ، والمتزوجه" مع شخص غليظ القلب الفظ و عديم الرأفه" ، تتبرأ منه فى نهاية" المطاف ، وهى فقط التى تتجرأ على ان لاتخضع لما النزعه الاورثوذوكسيه" ، وان راجا لاكشمى ، مع ان لها روحا تتدفق بعواطف الحريه" العميقه" ، الا انها لا تختار الحل الطبيعى والسهل لمشكلتها و ترفض الزواج مع شخص تربط بينها وبينه اواصر الحب العريقه". اما ابهايا فان الوضع يختلف بالنسبه" لها ، انها وبتطليقه" زوجها الاول الذى ادركته وبصفه" اكيدة انه بعيد كل البعد عن ان تقبل اى اصلاح . وان البربريه" والوحشيه" اصبحت راسخه" الجذور فى طينه" ، تتساقط فى حب روهينى بابو ، و تتزوج معه. و لكن مايثير الانتباه هو ان سرى كانتا و مع كونه على معرفه" بان ابهايا بذلت اقصى الجهد فى سبيل الحفاظ على العقد ، و اقتناعه بان زوجها الاول ابعد من قابليه" الاصلاح ، لا يبدو معتقدا

مع ما قدمت عليه ابهايا ، و ان قرارها مرفوض لديه ، لانه و مهما كان من الامر ، ابهايا زوجه" هندوسيه" ، وليس من المتصور ان تتخذ خطوة تودى الى حرمان زوجها ، بقطع النظر عن خطورة الامر وجديته.

ان جميع روايات و قصص سارات تنتهى بعاقبه" ماساتيه" ، و مع ان المرأة اجترأت على تحدى القوانين والتقاليد ، و تزوج شخصا عرض عليها حياة فيها رغد العيش و الكرامه" ، لاصبح من الممكن الجنب عن هذا العواقب الماساويه" ، و فى عدة قصص له و هكذا نجد فى روايه" له ، اسمها و بارابهدى ، ان ماداوى عند ماترى مريندرا يدخل غرفتها ، فتشعر بانه ارتكب خيانه" لا تقبل العفو ، على الرغم من اله لم يرد الا مقابلتها بعد ان عادت من زيادة معابد بناراس. ماداوى ارمله" ، و ان اعز و اقرب صديقاتها — ما نورما — ترتجف ذعرا وقتما يصل اليها نبأ ان ماداوى تحمل ادنى عاطفه" الحب و ابرأها نحو شخص اجنبى. و فى قصه" اخرى — باث ليو ديش — نجد عشيقين ، هيمالينى و غونيند را ، هما شابان وتحب كل واحد منهما الآخر حبا جما ، و ان تحررهما من المسووليه" ، من الممكن ان يوفر لهما حياة تملأها الغبطه" و السرور ، غير ان الكاتب يبحث عن حل آخر ويرسلهما الى بنارس ليعيشا حياة النساك ، اذ ان هيمالينى ارمله" ، و بينما كانت قد اكرهت فيما قبل ان تتزوج مع شخص لم تشعر باى نوع من الجذب و العطف

اليه طول الحياة ، غوغنيند را ، على الرغم من كونه من اتباع عقيدة براهماساماج ، لا يقبل فكرة اعادة الزواج لارملة هندوسية. على الرغم من كونه من اتباع الزواج. هذا ، و ان الامثلة من هذا القبيل متوفرة في قصص سارات, اما قصص طاغور، فانها و بالعكس تماما ، تمتاز بسعة النظر ، و ان القارى يجد امثلة متناثرة هناك ، تتجلى من بينها الرغبة الشديدة للثورة على ما فرضته التقاليد الاخلاقية من قيم و افكار مهجورة ، و سخافتها لا تتطلب امعان النظر و ان اسلوب التعبير عن المساوى السائدة على المجتمع ، و ان لم يبلغ من ناحية التأثير و الدقة مدى ما تبلغه قصص سارات ، الا ان موقف طاغور للقضاء على هذه المساوى اكثر حسما بالنسبة له.

علاوة على هذا ، ان طاغور كرسام لصيغة التعايش الهندى يخلق عالما واسع الآفاق ، خلافا لارات فان دنياه لا تعيش فيها سوى الجماهير البنغالية ، و ان لا يصور ماعدا صورة البيئة البنغالية ، مع انه لاشك في ان تحيزه الى ارض بنغال غير ناتج عن العصبية ، و وطنيته لا تقبل اى نوع من الريب ، كما نلاحظه و هو يصف الحياة غير البنغالية ، حيث لا يبقى مجال للشك في انه ليس هناك ادنى شائبة للبروشية و المحدودية ، غير ان جل اهتمامه يظل مركزا على الحياة البنغالية او على الاسر البنغالية التى تعيش خارج هذه الولاية. ان عملية تجديد المنطقة للفن ، و اعطائها الاولوية ، فعلا يحق لكل فنان ، و يبدو ان سارات ، و منذ اول

مرحلة" من حياته الفنية" ، قد شعر بان الدور الذى يمكنه ان يضطلع به بجدارة و دقة" ، هو دور الناطق البنغالى و ليس الا ، و بنا" على هذا فان الاشخاص فى قصصه و رواياته احيانا و اخرى من مناطق غير بنغالية" ، الا ان التوق الشديد الى الاندماج و التلاحم بالحياة البنغالية" ، كميزة لسائر هؤلاء الاشخاص فان معظم ماحدث فى قصة" وشيش براسنا ، كان فى مدينة" اجرا ، لكن القصة" دارت حول الجالية" البنغالية" التى كانت تعيش فى هذه المدينة" ، و باستثناء قصة" او قصتين، ان محور مجموع انتاجاته الادبية" هوالحياة البنغالية" فقط ، و حتى ان بعض القصص والروايات التى تجرى فيها الامور فى خلفية" بورما ، لا يتعلق الا بحياة البنغاليين الذين استوطنوا هذه البلاد . اما طاغور فان قدرته على رقم جوانب مختلفة" للحياة الهندية" و بآفاقها المتفسحة"، تتجلى من خلال قصته كابلى والا ، التى تدور حول الباتان من غرب الهند الذى يبيع الاثمار. وانه يقدر على ان يصور لنا حياة مسلم ارستقراطي و من الولايات الغربية" من القطر الهندى . كما انه يستطيع ان يستخلص الفحوى لقصصه من تاريخ السيخ و المراثا و الاساطير البنغالية" على السواء ولكنى اود ان أوكد بان المقصود مماذكر آنفا ليس الايحاء بان سارات كان ضيق النظر، و انما الهدف هو الاشارة الى انه لم ينتخب لفنه مجالا يبلغ فى السعة" مدى ما بلغه فن طاغور .

و قبل ان انهى المقال اود ان اشير الى بعض ما هو اهم

سارات شاندرا و رابندرنات طاغور

والجدير بان يذكر ، ان قصص طاغور تتفوح بجمال وغناء شعري ، تفوت فى معظم انتاجات سارات الأدبيه" و ان الجانب الشعري يبقى متجددا رام اعين القارى و حتى فى انتاجاته النثريه".

من الممكن ان نجد هنا و هناك بعض القطعات من قصص سارات ايضا التى تمتاز بالروعه و الغناء الشعرى ، ولا سيما عند ما يقوم هو برسم الظواهر الطبيعه ، ولكن القدرة على تحويل ابسط الوقائع الى قطعه" من الشعر التى هى ميزة لطاغور، نفقدها على الاعم فى قصص سارات . و ايضا يختلف الكاتبان فى قدرتهما على التعبير و اثارة العواطف ولنا ان نعترف بعبقريه" سارات ، و فى مصطلح الجماليات الهنديه" الكلاسيكيه"، و فى معالجه" كارونا (العاطفه") و شرنيغارا (الحب) و بهاياتكا (الذعر) و فى حين و آخر، يثير سارات بيهاتسا (الحقد) ايضا ، و بقوة كبيرة ، ولا سيما عند ما يصف مثلا الاراضى التى تحرق فيها جثث الموتى الهنود و القرى التى تتبلعها الوباءات . و بينما يقدر طاغور على التعبير عن كارونا و شرينغارا ، مثلما يقدر عليه سارات ، فانه يفوق ايضا فى اثارة آبوتا (العجب) و شانتا (الهدوء) و ان كانه" الانتاجات الشعريه" و النثريه" لطاغور ، فعلا يشعر القارى من خلالها بان كل موجه" من التوتر و الاضطرار نابعه" من الهدؤ السرمدى ، و انها فى النهايه" تذوب و تحل فى هذا الهدوء .

تعروب راشد على العلوى

ملاحظات قصــــيرة

الهند و الألمان – خمسمأة سنه" للصلات الهنديه" الالمانيه"
و الطر ليفر ، دار شكنتلا للطبع ص ٣٥ .

ظلت المانيا دائما معروفه" كبيت لعلوم الهند ، و قد نجح الألمان أكثر من أى شعب آخر ، فى تصوير المجد الهندى التليد فى المنابر الدوليه" ، خلال الخمسمئه" سنه" الماضيه" . ظهر ذلك بوضوح فى رساله" لهين رش هين الذى كتب : "جرالبرتغاليون و الهولنديون و الانجليز عاما بعد عام كنوز الهند الى معارضهم الكبيرة فى بلادهم ، و اننا نحن الألمان أصبحنا مجرد متفرجين . على ان الثروة الروحيه" للهند لن تتزاور عنا . و ان شيليغال و بوب و همبولدت و فرينك و كلهم من رحالينا لشرق الهند . و ان بون و ميونخ ستكونان محطتين تجاريتين جيدتين" ان هذا الكتاب يكشف عن صورة مغريه" لتبادل

الآراء بين المانيا والهند فى مجال الفن و الأدب و الشعر و الدين و الطب خلال القرون الخمسه" الماضيه". و يحتوى ايضا على فصل حول العلاقات السياسيه" بين البلدين .

سياسه" الهند الخارجيه" : عصر نهرو
لصاحبه بى آر ننداً
وكاس پبلشنك هاؤس دلهى ١٩٧٦ ، ص ٢٧٩ ثمن ٤٥ روبيه"

هذا المؤلف الممتاز يقوم على أساس سلسله" من المحاضرات التى ألقيت تحت اشراف متحف نهرو التذكارى و مكتبته ، يسلط الأضواء على الخطوط الرئيسيه" لسياسه" الهند الخارجيه" ، خلال السبعه" عشرعاما عند ما كان جواهرلال نهرو رئيس وزراء الهند و وزير خارجيتها . يتضمن الكتاب العلماء الباحثين و الدبلوماسيين و الا خصائيين ذوى المعرفه" الدقيقه" و التجربه" حول الموضوع . وقد وصف المستر كے . بى . ايس . مينن باسلوب رائع تمسك الهند لسياسه" عدم الانحياز التى تحتل مكانه" مرموقه" فى كافه" الفصول المختلفه"، وباقتباس من بهكوت كيتا يقول بان رجلا يتصور ان الصدق بكافه" انواعه يتضمنه الويداز انما هو مثل الرجل الذى يتصور ان ماء العالم كله يحويه بر صغير عند ما تغير مياه السيول الجانب الريفى بكامله .

السنسكريتيه" في الدونسيا: (طبعه" ثانيه") ج كوندا.
الترنيشنال اكيمدى للثقافه" الهنديه"، نيو دلهى، ص ٧٢٤،
ثمن ١٠٠ روبيه

هذا الكتاب التذكارى لصاحبه العالم الهولندى الكبير للغه" السنسكريتيه" و الذى كان قد طبع لاول مرة من ضمن سلسله" سرسوتى وهار لاكاديميه" الهند الثقافيه" الدوليه" في ١٩٥٢م. ظهر الآن في طبعته الجديدة كالمجلد التاسع و التسعين لسلسله" ساتا ـ پى تاكا للاكاديميه". و ان هذه الدراسه" الرائعه" انما هى موسوعه" في تغطيتها حيث انها تعالج شخصيات و مناسبات و حفلات و معادن و التاريخ و الطب وأسماء النبات وأسماء الأشخاص و الاسماء الجغرافيه" و ما الى ذلك. تقدم اللغات الاندونيسيه" اردوسا "للمعجبين بالكلمات" بمعرفه" السنسكريتيه" حيث انها تطورت بواسطه" الثقافات الهوديه" و السنسكريتيه" لفترة أسبق. و الكلمات التى اقترضت و ترجمت و ادمجت او اختيرت من السنسكرتيه" و لغات هنديه" أخرى توفر دليلا على العلاقات التاريخيه" و الثقافيه" بين البلدين المبنيه" على الصداقه" و التفاهم عبر فترات طويله" من التاريخ.

ضو الاعالى: لمؤلفيه. آر. س. دت و راج. ك. لكم
استاندالك "كونفرس آف بيلدك التر برائز، نيو دلهى،
ص ٤١٤ ثمن ١٥ روبيه

ملاحظات قصيره

يقوم المساهمون الثمانيه" و العشرون في هذا المجلد التذكارى بدراسه" نقديه" لرحله" القطاع العام الى الاعالى القياديه" للاقتصاد في الهند . ان للهند اقتصادا مختلطا و المسئوليه" الخاصه" للقطاع العام انما هو تحقيق النمو بالعداله" الاجتماعيه" حتى تكون تجسيداً لآمال الشعب و مطامحه .

سائين بابا و رسالته : تاليف ايس - بى - روهلا . ايند دوآن روبنس وكاس بيلشنك هاوس - دلهى - ١٩٧٦م. ص ٢٣٠
ثمن تسع و نصف روبيه

يوجد ملايين من المتعبدين في الهند و في الخارج من مريدى شرى ستيه سائين بابا و الذين تأثروا بطاقاته الاعجازيه" و الروحيه" فوق العادة . و انتفع الكثيرون من الناحيتين الماديه" و الروحيه" منها . والكتاب المساهون في هذه الدراسه" المثيرة يتضمنون الخبراء الاجتماعيين و النفسيين و الاطباء و المؤرخين و كلهم يتحدثون عن التجارب و الحوادث فوق الطبيعه" التى مارسوها تحت تاثير من سائين بابا . و ان البيانات التى ادلى بها هؤلاء المتعبدون المتكرسون والتي هى أغرب من القصه" ، تتعلق بامور جربوها بانفسهم .

يوجا — يوجك مكسما و باباما : تاليف : دهريندر برهماچارى ، هند پاكت بكس نيو دلهى ١٩٧٥ م ص ٢٣٢ — ثمن تسع روبيات

ملاحظات قصيرة

هذا الكتاب دليل ممتاز و مقبول الى التمرينات اليوجيه" و الرياضات البرايانامانيه" و الاشكال و الانفاس ــ و كل تمرين (أسنا) نشر بصور فى الصفحات الكامله" بحيث لايترك اى شك فى نفس القارى عما يفعله و متى يعمل ، و النتائج النافعه" و المعالجات و التاثيرات العلاجيه" يحتل البرايانااما او حبس النفس مكانا هاما جدا فى هذه السلسله" و ان هناك "تمرينات معينه" لبصارة احسن و رقابه" الوزن و الهدوء الذهنى و الصحه" العامه". تتعلق مئه" و ثلاثون صفحه" من بين المئتين و اثنين و ثلاثين صفحه" بالصور و الأشكال . و تضيف قوائم المصطلحات الطبيه" و اليوجيه" الى افادة هذا الكتيب لمولفه الذى هو من المعلمين الذين مارسوا اليوجا و اضطلعوا به . و باتباع الطرف التقليدى يمكن القيام بالممارسات و التمرينات بكل هدوء حتى ان رجلا عاديا يستطيع ان يحصل على براعه" فى العلم بممارسه" منظومه" و متتاليه" بدون مساعدة أى معلم .

ثروة الهند المائيه" ــ تثمينها و استخدامها و توجيهها :

تاليف ك . ايل . راؤ

اورينت لانك مان . ۱۹۷۰ ــ ص ــ ۲۰۰ ثمن ۳۰ روبيه

هذه مساهمه" هامه" حول موضوع موارد الماء الهنديه" من قبل جماعه" من الفنيين البارزين ، و توفر معلومات غنيه" بواسطه" خرائط عديدة و اللوحات و الرسوم و الجداول . تشكل الأنهار موارد

رئيسيه" للرى فى الهند و ان البلاد تمتلك أكبر منطقه" مستمتعه" بالرى فى العالم : ٤٣ مليون هكتارا فى عام ١٩٧٤ م . تليها الصين بثمانيه" وعشرين مليون هكتارا فى عام ١٩٦٤ م وسته" عشر مليون و تسعمئه" الف هكتار فى الولايات المتحدة الامريكيه" وأحد عشر مليون و اربعمئه" الف هكتار فى باكستان و تسعه" ملايين و تسعمئه" ألف هكتار فى الاتحاد السوفيتى (كلها ارقام ١٩٦٨ م سوى ما أشير اليه). و اقترح المؤلف الخطوط العريضه" لشبكه" الماء القوميه" تربط مختلف اجزاء البلاد لانها تستطيع ايضا أن تخدم كطريق رخيص لنقل بضائع ثقيله" و الناقلات الكبيرة و الصغيرة .

مختارات من كتب جواهرلال نهرو — المجلد الثامن :

تاليف ايس كوبال

اورنت لانك مان نيو دلهى ١٩٧٥ — ٩٠٢ ثمن سبعون روبيه"

يغطى هذا المجلد فترة وجيزه لحوالى سبعه" عشر شهرا من يناير ١٩٢٧ م الى يونيو ١٩٣٨ م . ويحمل قدرا كبيرا من المواد المثيرة . و المعلومات القريبه" عن شخصيه" نهرو، الانسان و طبيعته، بكلماته الخاصه" الى حد كبير . نستطيع ان نحصل على بعض اللمحات النادرة عن هذا الزعيم السياسى و الانسانى الكبير بواسطه" مقاله باسم قلمى الذى نشر فى مادرن ريفيو، و فى رسائله الى ابنته و التى تضم منها ثمانى عشرة رساله" فى هذا المجلد و

ملاحظات قصيره

من مراسلاته مع الزعماء القوميين الآخرين . يقول عن مرغوباته و مكارهه :

"قلما اقرأ القصة" . . . . و الشعر يجذبني دائما ، اقرأه احيانا للترويج . . . . دراسة" كار لاركس ولينن قد تركت في نفسي تاثيرا قويا . أنا لا أعلم بالضبط من أنا . أنا اشتراكى بالتاكيد . . . . . . انا لست شيوعيا . و السبب الرئيسى فى ذلك اننى أقاوم الاتجاه الشيوعى الذى يعتبر الشيوعية" مبدأ مقدسا . و اننى لا أحب أن ارغم على ما أفكر وما اعمل . . . . ما هو الذى يعجبنى للغاية" ؟ . . . . . . أحب الجبال و انجلاند كثيرا جدا و الماء الجارى فى الجبال ، نعم أنا احب الخس و السلطه" و الحوار الجيد و الحيوانات و الزهور و السباحه" وركوب الخيل . . . . . . و النشاط المحترم وسط الصراع يوفر لى شعورا من الاطمئنان الداخلى.

الفن المعمارى الجينى — الجزء الاول و الثانى و الثالث
تاليف : ا ى . غوش . بهارتيه جينان بث — ثمن خمسمئه" روبيه"

هذه الأجزاء الثلاثه" المحتويه" على ٦٦٤ صفحه" و المزدانه" ب ٦٧٠ صورة باللون الاسود والأبيض و بخمسين صورة ملونه" وكثير من الرسوم الخطيه" و الخرائط تقدم لمحه" من الفن الجينى والبناء والتعمير من العصور العريقه" فى القدم حتى القرن الثامن عشر ، خمس فترات مميزة :

الاولى تبدأ من ثلاثمئه سنه قبل الميلاد حتى القرن الثالث
الثانيه تبدأ منذ القرن الثالث حتى القرن السادس الميلادى
الثالثه تبدأ منذ القرن السادس حتى القرن العاشر
الرابعه تبدأ منذ القرن العاشر حتى القرن الثالث عشر
الخامسه تبدأ منذ القرن الثالث عشر حتى القرن الثامن عشر

ويعالج الموضوع بتفصيل و اسهاب فى المناطق التاليه، الاولى: الهند الشماليه، و الثانيه: الشرقيه، و الثالثه: الوسطى، و الرابعه: الغربيه، و الخامسه: دكن و جنوبى الهند. و بجانب فصول تعارفيه مكتوبه بقلم علماء جينيين بارزين، ان هناك فصولا خاصه عن اللوحات المكتوبه المنقوشه و الكتابات و المسكوكات و الرمزيه و اللوحات الحائطيه و الصور المصغرة و المنحوتات الخشبيه. و تشكل الآثار القديمه و المتاحف فى الهند و فى الخارج موضوعات المجلد الثالث الذى يتضمن قائمه للمصطلحات الفنيه.

حياة طاغور: تاليف پروبهات مكرجى. (مترجم سسيركمار غوش)

هند پاكت بكس نيو دلهى — ١٩٧٥م. ص ٢٦٤
ثمن ثمان روبيه

هذه صورة قلميه تعريفيه لأحد كبار الأعلام الذى شخص الهند مع المهاتما غاندى — كان طاغور أول كاتب آسيوى فاز بجائزة نوبيل بالغا سبعين سنه، وأصبح أول رسام هندى حديث.

و ان هذا الكتاب طبعه" ملخصه" لحياة رابندرا جى بانى فى المجلدات الاربع باللغه" البنغاليه" الذى يقدم صورة حيه" للشاعر الذى عاش حياة غزليه" و بطوليه" مجاهد لقضيه" الرفاهيه" الريفيه" و تعلم زماله" عالميه" للفنانين و المفكرين و ملتقى الشرق و الغرب.

دى بهكود كيتا : تاليف دليب كمار رائى ، هند باكت بكس نيو دلهى ١٩٧٦ م صف ٩٠ ، ثمن سبع روبيات."

ان بهكود كيتا الذى يعتبر لدى الكثيرين اهم وثيقه" للغايه" للديانه" الهندوكيه". يشتمل على ثمانيه" عشر فصلا تحوى سبعمائه بيت شعرى و يتضمن حياة العمل مقابل اللاعمل عن طريق حوار بين الامير ارجنا ورائده اللورد كشنا. و ان النص يحمل اسلوبا بسيطا رائعا ، و فى مقدمته تعليق ايضا حى ينطوى على ٨٧ صفحه" ، و قد وجد الملايين من افراد الشعب عبر القرون فى الهند السلوى والحمايه" و النجاة فى هذه الأبيات للطقوس اليوميه" ذات الانجذاب العالمى.

المرأة الهنديه" — من الحجاب الى العصريه" : تاليف لى آرننداوكاس بيلشنك هاؤس نيو دلهى ١٩٧٦ م ص ١٨٦ —ثمن ٣٥ روبيه

هذا كتاب آخر يستحق المطالعه"، عن المرأة الهنديه"، يقوم على اساس محاضرات القيت حول الموضوع تحت اشراف متحف

نهرو التذكارى ومكتبته . والمساهمون فى هذ الكتاب طلبه جادون فى مثل للقانون و التاريخ و علم السياسه و النفس و الا ستماع ويلقى ضوء على دور المرأة فى النضال الهندى التحررى، والمرأة الهندوكيه فى الداخل . وفى تقديمه ببحث بى . آر . نندا فى الموقف الحالى هكذ ا : مئات الألوف من النساء يذهبن الى العمل ولكن الحقيقه تظل كما هى : ان المرأة فى الهند تطلب العمل بحكم الظروف الاقتصاديه بدلا من مساواتها مع الرجل ومنافسته ، لم تبعد الاسرة من الخلقيه التى تعيش فيها و يشرح كاتب آخر هذا الموضوع بدقه أكثر عند مايقول بان النجاح الشعبى فى الهند لم يتخل من التأنث ، ويتضمن الكتاب قائمه لاثنتين اوثمانين مرأة هنديه ، لعبت دورا هاما فى الحركه القوميه فى الهند .

فرس و غنمان : تاليف آر. كى ، نرائن ، اندين تهات ، بيليكيشنز ، ميسور ص. ٤٣ ، ثمن : خمس روبيات و خمسه و عشرون بيسه

ان آر . كى، نارائن حرفى ماهر فى فن التصوير الشعبى الساذج، و البائس و المسكين و الفقير و القروى ، و طبقا لبعض النقاد للعارفين فى الخارج . كل قصه من قصصه ــ هناك خمس قصص فى هذا المجلد الصغير ــ تستحق ان تقرأ مرتين على الأقل فى الوقت الذى لا تستحق كثيراً من المجموعات القصصيه المتوفرة فى السوق حتى قراءة واحدة . و ان افراد قصصه محليون ولكنهم سيعترف بهم فى

سائر انحاء العالم . نحن نضحك مع المؤلف و نحبهم بنفس الدرجه التي يحبهم هو نفسه . انهم يمثلون أسلوبا كاملا للحياة — فتتمشى الماساة و المهزلة جنبا بجنب و الحياة تستمر بطريقتها العاديه ، و السرعه الحقيقيه في هذا العالم القصصي المشغول في الظاهر .

الحياة الاقتصاديه في بنجاب و طابعها المتبارز :
تاليف بريتم سنك تهيكر ايند كو .
بومباى ١٩٧٥ م . صفحات ١٩٨ — ثمن : ٤٥ روبيه

خلال عشرين سنه منذ الاستقلال أصبحت بنجاب التى كان دخلها الفردى منخفضا جدا فى الخمسينات ، تحتل الآن المركز الأعلى فى البلاد ، و بفضل الثورة الخضراء تحولت الولايه الى أكبر منتج للقمح و تساهم باكثر كميه فى المجمع المركزى لخزان القمح . يحاول هذا الكتاب بجد تحليل القوى المسئوله لذلك النمو الملحوظ و الحاله المتغيرة لاقتصاد ولايه بنجاب . وطبقا للمؤلف ان الثورة الخضراء قد وسعت فى الفروق الواقعه فى الدخل بين المزارعين الكبار و الصغار بمن فيهم الأعضاء الفقراء من المجتمع الريفى .

سارات شندرا : انسان و فنان اسبوده شاندرا سين غبتا
ساهتيه اكادمى . نيو دلهى . ١٩٧٥ م صفحات ١١٠
— ثمن : ١٠ روبيات

منذ حوالى نصف قرن ترجمت كتب سرت شاندرا شترجى البنغاليه" الأصل فى جميع اللغات الهنديه" الرئيسيه" و قوبلت على نطاق واسع كظاهرة ثقافيه" كبيرة . بحث سرت شاندرا فى رواياته اناسا موثوقا بهم و مشكلاتهم و وجه دائما رسالة" للناس . يذكر المؤلف مساهمه" سرت شاندرا هكذا : ''ان كتاباته مستلهمة" بدون شك من اليقظه" الاجتماعيه". وان معالجته واقعيه" حقا الا ان التاثير النهائى الذي يحدثه بكتاباته رومنطقى الى حد كبير.'' حكايه" مثيرة لتمثال أدبى هائل الذى سيجد مكانه" هامة" فى تاريخ الآداب الهندى .

المنهج التعليمى الجديد فى الهند :

تاليف : بسواس ، وسميتي دت و آر بى سنغل .

وكاس ببلشنغ هاوس دلهى ١٩٧٥ م ص ١٦٤ — ثمن : ٥٠ روبيه

هذا كتاب ظهر فى حينه لاولئك الذين يريدون فهم الاتجاهات الحديثه" للاصلاحات التعليميه" فى الهند — مقابل المناهج التعليميه" السائدة فى بعض البلدان المتقدمه". اجريت الاصلاحات الجديدة ، لأن التعليم ظل بدون اى اتجاه الى حد كبير منذ الاستقلال مثل أيه" صناعه" بدون أى رقابه" على التكاليف و النوعيه". و بدون أى مناسبه" بالواقع السياسى الاجتماعى . ان المنهج الجديد له الملامح الهامه" التاليه" : (١) طابع موحد فيما يتعلق بمدة الدراسه" و محتويات المنهج الدراسى فى كافه" الولايات الهنديه". (٢) دراسه"

مدرسية" واسعة" لعشر سنوات يتبعها عامان آخران وهي المدرسة" الثانوية" العليا . ثم ثلاث سنوات من الدراسة" الجامعية" لنيل الشهادة الأولى .

(١) جعل المادة الرياضية" و العلوم اجباريا خلال العشر سنوات .

(٢) ترويج تجربة" العمل و العمل الاجتماعي .

(٣) جعل المرحلة" الثانوية" العليا مهنية".

هذا نموذج و بامكان كثير من البلدان النامية" ان تنتفع به .

حياتي و عصري : الجزء الاول : وى. وى. جيرى
ماكملان كو آف انديا — دلهى ١٩٧٦ م .

مثل المجلد الأول من سيرة للرئيس السابق وى. وى. جيرى بقلمه. نظرة دقيقة" للأحداث الكبيرة اثناء حركة" الاستقلال و التي ارتبط بها المؤلف ارتباطا وثيقا. اتخذ وى. وى. جيرى الخدمة" الاجتماعية" هواية" له وهو ابن اثنتي عشر سنة" في عام ١٩٠٦م . و نظم حركة" الاطعام المجاني لحوالى ألفى شخص فقير كل أسبوع بجمع حفنة" من الرز من كل بيت في وطنه. مكتوب باسلوب فكه ان الذكريات التي استعيدت فيها تعطى وصفا مثيرا بحياته الطلابي في ايرلندا ، حيث وقع بدون مقاومة" في التيارات المضادة للنضال الايرلندى من أجل الحرية". و انضم اثر عودته

الى الهند الى حركة" عدم التعاون غير العنيف التى بادأها غاندى وساهم مساهمة" كبيرة فى تقدم الحركة" النقابية" الهندية".

المشكلة" الدينية" فى الهند: تاليف اينى بيسنت — آتلم بركاشن دلهى — صفحة": ١٢٠ ثمن: ١٥ روبية.

هذه طبعة" للمحاضرات الاربع التى نشرت قبل حوالى سبعين سنة" من قبل احد اكابر الخطباء فى التاريخ المعلوم و تعاليج الاسلام و الجينية" و التهيوسوفية". كانت الدكتورة بيسنت احد المؤسسين المشتركين للحركة" التهيوسوفية". و هذه المحاضرات لم تصبح قديمة" لأن بيسنت تمثل النظرة المعاصرة"، ان كل دين يقدم شيئا خاصا لمعتنقيه، و أن الهند بتقاليد ها الخاصة" بالتفاهم و التحمل قدمت الفرصة" الكاملة" لكل واحد لاختيار طريقة" خاصة" له. تقدم الدكتورة بيسنت التهيوسوفية" بحيث "تمثل مجموعة" لكل ما هو خير فى مختلف الاديان.

سريمد بهاغواتم — المجلد الأول و الثانى — نقله اين. راغوناثان و غنيسورا بيلشنغ هاوس — مدراس: ٩٠ روبية

يمثل سريمد بهاغواتم نفس المكانة" من الشرف و الثقة" بين الكتب الهندوسية" التى يحتلها راماينا و مهابهارتا. ومع ذلك لم تبذل جهود لترجمة" بهاغواتم الا نادرا كأن النص يقدم قسما

مدهشا للاحداث العالميه" و غيرها . و مقدمته المتضمنه" لثماني عشرة صفحه" و القاموس و الملاحظات الممتدة على سبعين صفحه" مشتمله" على ملخص لتفسيرات مختلف المدارس الفكريه" تقدم خلفيه" لازمه" لدراسه" جديه" للنص الذى يقول عنها المؤلف بحق :
"يبدو أنه باعتبار نص يتحول ويتكرر و يذهب ويعود مثل موج النساج ، أسلوبه يميل الى الغزارة البازنطينيه" ، انه اعجف سليط مثل الناى ، وتر حاد ونظيف مثل تيار جبلى"

تمنيه" الزراعه" و القطاعات المتعلقه" : آر ، سى ، اوورا
ايس، شند اهند كو ، نيو دلهي . ص ٢١٢ . ثمن . ٤ روبيه

شن عدد من البرامج و اختبرت مختلف الاستراتيجيات فى للهند لزيادة الانتاج الزراعى . يقدم المؤلف دراسه" مفصله" و شامله" لها - برنامج متكامل يستدعى خدمات الخبراء الزراعيين و مهندسى الرى و علماء الأرض و رجال المصارف و علماء الاجتماع ، ويتقدم المؤلف بتوصيات مشددة لمعالجه" متعدد الجوانب و يقترح انشاء سلطه" متكامله" قويه" للتنميه" .

تعريب السيد محمود الحسن الندوى

[illegible]

[illegible]

ثقافة الهند

المجلد ٢٨ العدد ٢

١٩٧٧

مجلس الهند للروابط الثقافية
نيو دلهي

ان مجلس الهند للروابط الثقافيه" منظمه" حرة تحت وزارة الشئون الخارجيه" للحكومه" الهنديه"، انشئت عام ١٩٥٠ لانشاء وتنمية" الروابط الثقافيه" والتفاهم المتبادل بين الهند والبلدان الاخرى، وكجزء من برنامج مطبوعاته الموجه لتحقيق هذا الحوار الثقافى بين الهند والبلدان الأخرى، ينشر، بين ما ينشر، عدة مجلات فى الانكليزيه" "Indian Horizons" وفى العربيه" " ثقافه" الهند " وفى الفرنسيه" "Rencontre Avec l' Inde" وفى الاسبانيه" "Papeles de la India" كلها تصدر اربع مرات فى السنه". يصدر المجلس كذلك مجله" مصورة " Cultural News from India " ويوزعها مجانا. وبدل الاشتراك السنوى لجميع المجلات مطبوع فى العمود المقابل. والمراسلات المتعلقه" ببدل الاشتراك ودفع الثمن وبشئون الطباعه" والنشر توجه الى:

The Editor,
Indian Council for Cultural Relations,
Azad Bhavan,
Indraprastha Estate,
New Delhi- 110002

و حقوق جميع المقالات المنشورة فى ثقافه" الهند محفوظه" فلا يمكن نشرها بدون الاذن، والآراء المظهرة فى المقالات هى للمساهمين والكتاب، ولاتعكس سياسه" المجلس بالضرورة.

بدل الاشتراك

عدد واحد	سنويا	ثلاث سنوات
٣ روبيه" هنديه"	١٢ روبيه"	٣٠ روبيه"
£ 0·50	£ 2·00	£ 5·00
$ 1·50	$ 6·00	$ 15·00

نشرها وطبعها، سكرتير مجلس الهند للروابط الثقافيه"، آزاد بهون، نيو دلهى — الهند. طبعت فى مطبعه" آئى ايم ايج، دلهى.

رئيس التحرير: البروفيسور السيد مقبول احمد

ثقافة الهند

المجلد ٢٨ العدد ٢ ، ١٩٧٧

المساهمون في هذا العدد

ايس. ايل. غوش	:	كاتب مترجم ناقد ادبي و ريئس التحريرات السابق لمجله" المجلس الانجليزيه" .
ك. س. دغل	:	مدير موسسه" الكتب القوميه" سابقا وهو حائز على جائزه ساهتيه اكاديمي وهو شاعر وكاتب المسرحيات والروايات والقصص القصيرة .
اى. رانجاناتهن	:	صحافى حر
جياكندن	:	روائي ، كاتب القصص القصيرة وحائز على جائزة ساهتيه اكاديمي.

تطور الرواية البنغالية

ايس. ايل. غزال

بداية من القرن الثامن عشر لنهاية القرن التاسع عشر، كل ما احتوى عليه الادب البنغالى قد تميز باللون الشعرى، اما ميلاد النثر فى اللغة البنغالية فانه عائد الى عصر بادرت فيه المنظمات التبشيرية الى التعريف بالمطابع و تطوير طباعة الحروف الهجائية لهذه اللغة. كما ان النثر البنغالى دام مسيطرا من قبل النخبة المثقفة التى تمتعت بالعلوم والثقافة الانجليزية وانطلقت من القيم الديموقراطية والاحيائية القومية الغربية لحد عام ١٨٢٠ م. غير ان خروج الرواية البنغالية الى حيز الوجود وقع ببطء ملحوظ، ولم تشهد اول رواية فى هذه اللغة ميلادها فى عام ١٨٦٠، الا بعد تبلور الفكرة الوطنية و مرور البلاد بثورتى عام ١٨٥٧ و ١٨٦٥.

ان اول رواية فى اللغة البنغالية باسم "دروغيش ننديني" (البنت الاميرة) كانت رواية تاريخية، كتبها بانكيم شاندرا

شاتو بادياى (١٨٣٤) الذى اتخذ اسلوب الدكتور والتير اسكوت فى الكتابة، ونسج رواياته على غراره. وان بانكيم شاندرا نابغة الفن ظل متربعا على عرش النثر البنغالى طوال ثلاثة عقود. وما اتسمت به معظم روايات بانكيم من المشاعر والعواطف الوطنية، قد جعل من انشودة " باندای ماترم " التى تضمنتها احدى رواياته، انشودة وطنية، تغنى بها المواطنون المقاتلون اثناء النضال ضد الاستعمار الانجليزى فى ساحة المعركة، كما انها لاتزال انشودة وطنية هندية. وقد انتمى بانكيم شاندرا شاتوبادياى الى عصر من التاريخ الهندى، كان فيه اكتشاف التراث الثقافى الوطنى من ناحية، ومن اخرى اكتشافا للثقافة الغربية العلمية والعقلانية، يلعبان بدور هام فى تصويغ فكرة النخبة المثقفة الهندية، وانه على اصالة القيم التقليدية وبسالتها بمعزل عن التيار العصرى، وحاول ان يضع اساسا عقلانيا للفلسفة الهندوسية.

وان فترة تربعه على عرش الآداب البنغالية، امتدت لغاية عام ١٩٠٣، حيث برز رابندراناث طاغور (١٨٦١-١٩٤١) باول رواية له باسم وشوخير بال، وعولج فيها، لاول مرة فى تاريخ الادب البنغالى، صراع وتوتر نفسى لامرأة. وتابعتها روايتان له باسم شارى بارى وشاتورانغا فى عام ١٩١٦. وروايته الاخرى " غورا "، التى طبعت فى عام ١٩١٠. وكانت دراسته متكاملة فى نفسها، وقد تميزت لجمالها الفنانى. وانطلاقا من الايمان العريق

بالبشريه" ، عارضت بكل شدة موجات الوطنيه" المعاصرة التى كان مصدرها الهندوسيه". ودعت الى حمايه" حقوق الفرد و حريته للعمل بغرض الدفاع عن المعتقدات الشخصيه".

وبينما تشكل الحياة المدنيه" محورا لروايات طاغور، وان البيئه" المثقفه" المدنيه" هى التى تحظى بغايه" اوليه" فيها ، وقصصه القصيرة بالعكس تماما تكشف النقاب عن رويته العميقه" فى حياة الريف.

ان حلول عام ١٩١٦ بالمعنى الحقيقى كان بدايه" لعصر جديد ، و ببروز سارات شاندرا شاتوباديای (١٨٧٦—١٩٣٨) المؤمن بالواقعيه" الاجتماعيه" ، قد حظيت الحياة الجماهيريه" الريفيه" التى كانت بعيدة كل البعد عن مانجم عن العلوم العصريه" الرائجه" فى المدن من الحريات ، باهتمام بالغ ، ومن اجل انه راقب الحياة الريفيه" بدقه" بالغه" ومنذ نعومه" الاظفار الى مرحله" الشباب النهائيه" ، راح يصور طول حياته الاوهام والاميه" والسلوك الانسانى الذى عانته الجماهير فى الريف ، وركز جل اهتمامه على ما اصيبت به المرأة من الاضطهاد والظلم ، وتصدى لكل ما واجهته المرأة من عقوبه" شديدة ، نتيجه" لفتك حرمه" القانون الذى وضعه الرجل لحياتها ، سواء كان ذلك عمدا منها او خطأ وسهوا. وان صدور اهم روايه" له باسم جرى هادها فى سنه" ١٩٢٠ ، قد دق الجرس لبزوغ فجر جديد فى افق الروايه" البنغاليه"، وكما اشرت فى مكان آخر ان بطله" الروايه" اصلا لاتاتى كبطله" تقليديه" فى صياغه" معينه" ، وانما هى

فتاة لا تتصف بصفات عاديه، وتحت وطأة الظروف تضطر الى ممارسه فسق، ومعها بدافع من الشهوة الجديدة. غير ان سارات شاندرا انطلاقا من واقعيته يترك قضيتها بدون حل". فعلا كان سارات فى مقدمه الكتاب الذين تجرأوا على ازاحه الستار عن معاناته المرأة من الشدة والقسوة فى حياتها اليوميه انذاك. وان اقبال الجماهير على رواياته فى كافه الالسنه، وحتى بعد مضى عشرين سنه على وفاته، دليل واضح من اصالة كفائته فى العرض والتصوير.

ان العوامل المذكورة تاليا قد جعلت من عام ١٩٢٠ عاما ذا اهميه كبيرة بالنسبه لتاريخ الهند، لا سيما لتاريخ ولايه البنغال وهى: اولا، نشوب الخلافات بين الطبقه المثقفه المنتبخه التى سميت بالاحرار ودعت الى المسالمه مع السلطه الحاكمه البريطانيه وبين حركه المقاومه التى اللاعنفيه التى كانت ريادتها تعود الى المهاتما غاندى. ثانيا بدايه المساهمه الجماهيريه فى الكفاح من اجل الحريه والتى بالطبع انعكست فى الحياة الاجتماعيه الاقتصاديه فى الريف الهندى. ثالثا، ورود الأنباء عن الثورة الوطنيه وعن خلفيه هذه الثورة. رابعا، اطلاق سراح مئات من المعتقلين الذين عملوا من اجل الحركه الثوريه السريه. وكانت لديهم نوايا باعطاء الحركه السياسيه طابعا ثوريا، وتمتعوا بنفوذ كبير فى اصاغه وجهات النظر السياسيه الاجتماعيه للشباب، وفى ولايه البنغال على وجه الخصوص. وجنبا الى جنب مع

الثورة الفكريه" التى وفرتها الثورة السوفيتيه" فى تلك الفترة من الزمن ، كان هناك انفتاح كبير للنفوذ الاوروبى الفكرى من العمالقه" من العالم الغربى مثل رومانى رولاند و ميكسيم غوركى. و ذلك بالاضافه" الى الضوء ألعلمى الذى رتبه المكتب النفسى لفرويد على السلوك الانسانى و المنهج الفكرى . و كالنتيجه" لذلك ان القيم الخلقيه" التقليديه" اصبحت عرضه" للتشكيل ، و انها اخذت تقيم فى ضوء مفاهيم جديدة للحياة البشريه" الاجتماعيه" ، و ببروز مذهب تصورى جديد دعمت ظاهرة استنكار التخبط العشوائى فى آفاق الرومانيه" على حساب الحقائق الاجتماعيه".

وسيتضح ان هذا النشاط الفكرى الذى اتسم بنوع من الفوضويه" ، لم يكن موجها الى مجرى واضح المعالم. و انما انساب فى عدد من التيارات التى التقت احيانا و جرت اخرى فى خطوط متوازيه". فقد انطلق هذا النشاط من نقطه" تحول جديد فى النضال من اجل الحريه" ، و بالتالى نجم عن عدد من الاسئلة" حول الحريه" الاقتصاديه" و الاجتماعيه" و الشخصيه". و راح هذا التعلق الفكرى موضوع نقاش طويل فى الصحافه" والانشطه" العامه" ، و انعكس فى الآداب المعاصرة بكل شدة. لعل قاضى نذر الاسلام الشاعر المعروف فى تمرده ، قد صور فى قصيدته " بيدردهى " الروح الثوريه" الداهيه" الى تأكيد الذات ضد القيود التى كانت مفروضه" من قبل التقاليد والرسوم باحسن شكل . وان هذا العصر الذى عرف باسم كالول

یوغا (عصر متعدد الجوانب) قد سمی علی اسم مجله" شهیرة–کالول. ان الاغلبیه" من الروائیین فی هذه الفترة الزمنیه" کانت من الشباب الذین تمتعوا بحظ وافر من المعرفه" والثقافه" و بالالتزام بقضیه" الحریه" کانوا علی معرفه" واسعه بالواقع الاجتماعی. و علی الرغم من ضآله" المجازاة علی ما اصیبوا به من معاناة شدیدة، اتصف تحمسهم بالاستمراریه"، و بعد مواجهه" معارضه" من قبل الناقدین المنتمین الی المکتب الفکری التقلیدی و لمدة لاتتجاوز عقدا، تمکنوا من نیل اعتراف جماهیری بکونهم علی المعرفه" بالثقافه" و الخبرة الانسانیه" الجدیدة. و فعلا کان البعض منهم حکما و مثقفین، و ان اختلفوا فی الآراء حول تحدید الاهداف الاجتماعیه" التی کان لابد من تحقیقها.

ان البنیه" الاجتماعیه" التی جعلت من المرأة والانسان الناتج للثروة عبدا مسحوقا، کان السخط علیها و التذمر نحوها ظاهرة عمت الجمیع من هؤلاء الکتاب، و انهم استنکروها بکل شدة، حتی ان الروائیین من الشباب قد سددوا فجوة لم یتمکن سارات شاندرا من تسدیدها، و حظیت الصیغه" الاجتماعیه" بغایه" بالغه" من قبلهم. وعلی الرغم من ان المحبه" والشئون علی الصله" بالجنس لم تخل عنها کتاباتهم الادبیه"، غیر ان هذا کله بحذر او دقه" بالغه"، و برعایه" انها لاتحتل الامکانه ثانویه" فی حیاة المواطن الهندی العام قد نشأ عدد من الکتاب تحت تأثیر من الجو الجدید

الذي شهدته اواخر العشرينات و الثلاثينات كما ان البعض منهم استطاع ان يبقى امام محنه" قاسيه" الى تقلبات زمنيه". ولا حاجه" الى القول بان هؤلاء الكتاب قد كشفوا تحولا شاملا فى وجهاتهم النظريه" قونام برميندرا مترا (— ١٩٠٤) وسيلا جانندا موخرجى (١٨٩٩ — ١٩٧٥) و اشنيتا كمار سين غوبتا (١٩٠٣ — ١٩٧٦) و بروبود سانيال (١٩٠٧) بتصوير الحياة التى عاشتها الطبقات الكادحه" فى المدن و المعادن والقرى و الحقول.

وكان على جانب آخر :مهوش بوشان بانير جى (١٨٩٤—١٩٥٠) الذى اصبحت روايته باثير بانشالى اغنيه" سرمديه" فى تاريخ الروايه" البنغاليه". ويتبلور ايمانه بالواقعيه" الاجتماعيه" اذاما يقوم باعطاء حياة الريف البنغاليه" فى بدايه" القرن العشرين (و التى حسب وجهه" نظرى متماثله" فى كافه" الاديان الهنديه" فى جوهرها) برجالها و نسوتها و فقرها و اميتها و خضوعها للظلم والاستغلال ــ اقتفاء على اثر شارات شاندرا ــ وبكل ما تميزت به هذه الحياة من الحرمان عن موجات اليقظه" التى شهدتها المدن و البلديات فى تلك الفترة ، طابعا و خلقا جديدا. الا انه وبناء على قيامه بتصوير منظوراته عبر عين طفل يتعجب بتجاربه سواء كانت مؤلمه" ام سارة ، هو يبدو متجها الى الروحانيه". و بالامكان ان نفس اتجاهاته فى الكتابه" بان الروح تبتسم و تضحك عندما نشاهد الجسم يتضور و يتلوى او انه يرى النجوم فوق قمم الاشجار وليس الا. و بينما اعطى

بيبهوتى بوشان حياة الريف لونا من الرومانيه" ، نلاحظ ان فكرة شاندرا الناضجه" تعرض الواقع النفس الاسرى بتأكيد وشدة اكثر ، كما هو منظور على وجه الخصوص فى روايته التذكاريه" التى سميت به ، سيرى كانتا . و على الرغم من ان مانوج باسو (١٩٠٢) و ساروج كومار اى شودرى (١٩٧١ — ١٩٠٢) وبونومول بوجه خاص لا يبطنون توقهم الشديد الى التغير الاجتماعى ، ولا يجعلون منه سرا مخفيا فى انفسهم ، غير ان هذا الاندماج يبرز فى رواياتهم بصراحه" صارخة" .

اما بوذاديفا بوس (١٩٠٨ — ١٩٧٥) فانه و على العكس تماما يمثل ، اتجاهات مغايرة ، و ان رواياته التى كتبت على منهاج مهذب و ناصع الى حد كبير ، ليست الا جزءا ضئيلا من حياته الادبيه" . كما انه و على منوال مانيندرا لال بوس آنند سانكاراى" يقف فى معزل من التيار الذى تميزت به الحركة" السياسيه" والاجتماعيه" المعاصرة . ان بوذ اديفا بوس كان انطوائيا و شاعرا للاحساس الباطنى .

و انتهج مانيك باندو باديای (١٩٠٨ — ١٩٥٦) منهجا لا يمثل منهج بوذاديفا بوس فى اى شئى ، و بادعاءه بالمعروضيه" التى فى مقدمه" الذين أكدوا على التزامهم الايدولوجى و تشبثهم به . غير انه فى روايه" باسم ، بوتول ناشير ايتى كاتا ، (قصه" دميه") يبدو كمصور ترك للصراع بين الثقافه" المدنيه" النظريه" المحضه"

و واقعيه" الحياة الريفيه". فان طبيبا مثقلا اتم تدريبه المهنى فى مدينه" كالكتا ، عندما يعود الى مسقط راسه فى القريه" ، و يبدأ مهنته كالطبيب هناك ، فشأنه فى كونه عرضه" لصراع نفس فى الجوهر شأن كافه" الشباب المثقفين. الا ان الصراع الذى يعيشه الطبيب فى الروايه" ، يشق الطريق الى مأساة ، و ان العراك بين القيم الثقافيه" المحليه" و بين الشباب المثقفين، هو عراك يتصف بالعموميه" بالنسبه" لكافه" الشباب من الطبقه" المثقفه" الهنديه" و على وجه الدوام ، وياتى مانيك بادو باديای فى مقدمه" من عالجوا هذه الظاهرة فى الروايه" البنغاليه" بتأكيد شديد. وبناء" على انه قد استلهم من الافكار الماركسيه" وتأثربها الى حد كبير ، كان من مؤسسى الحركه" النقديه" فى الادب ، او اتحاد الكتاب الذين آمنوا بالثورة الاشتراكيه". وان النظرة الجديدة نحو البشريه" ومشاكلها كان لها ان تترك اثرا كبيرا على الاجيال القادمه" من الكتاب بما فيهم الروائيون .

ومن ابرز الشخصيات فى حقل الروايه" بعد سارات شاندرا كان سانكار تارا سانكار باند و باديای (١٨٩٨—١٩٧١ م). انه كان وطنيا اصيلا ، بدأ حياته بالاعتقال فى السجن بتهمه" القيام بالعصيان المدنى ضد قوانين الحكومه" البريطانيه" الغير القانونيه" ، ولقد صور حياة ابرز فيها الارستقراطيه" كظاهرة مهجورة بطريق مقنع وباعطاء العلاقات الاجتماعيه" صورا ونماذج جديدة ، اظهر نهضه" الجماهير

الريفيه" فى مسقط راسه — بير بوم —. وان البعض من قصصه القصيرة والروايات ترتبط بحياة طبقات من ا مجتمع لم تنل بعد اى مكان فى الكتابات الادبيه" وعاشت حياة مضنيه" وكادحه" للغايه". وروايته غاناديناتا التى نال على كتابتها جائزة جنان بيت كانت رمزا حقيقيا لما الم به من الواقعيه" والعرض العريق للاتجاهات الاجتماعيه" السائدة على حياة الجماهير فى تلك الفترة وانه فى روايه" اخرى له باسم مانفانتار، (انطلاق عصر جديد) يأخذ على ميلان الثقافه" والكلبيه" التى نجت عن هزة عنفيه" عرضت لها ولايه" البنغال نتيجه" للقحط فى عام ١٩٤٣ من جانب، و من جانب آخر عن هزة اقتصاديه" عائدة الى الحرب العالميه" الثانيه" التى تركت آثارا على هذه الولايه" اكثر فظاعه" من ايه" ولايه" هنديه" اخرى.

وفى عام ١٩٤٧ كتب تارا سانكار بادو باديای روايه" باسم هانولى بانكيرا وباكاتا، (قصه تحول فى النهر) واعتبرها من اهم نتاجاته الادبيه". ان هذه الروايه" تمثل ثلاثه" اجيال مرت بالتغيرات الاجتماعيه". وعلى الرغم من انها فى بدايه" الامر تتصف بنوع من الملل، ويبدو الاخذ بها مستحيلا تماما، غير انه و بصفه" تدريجيه" تتخطى بقوة الى نهايه" تعكس الآثار على المجتمع التى نتجت عن التغير فى ابنيه" الاقتصاديه" والعائدة الى الحرب العالميه" الثانيه" وانطلاقه" الحركات الوطنيه".

لاشك فى ان تارا سانكار كان من اعظم الكتاب الذين اتسمت

انتاجاتهم الادبيه بسمه الروايه الاقليميه الرائجه فى ذلك العصر. اما البعض من معاصريه مثل سايلا جانندا ومانوج باسو فانهما على التوالى عالجا الحياة فى مناطق تتواجد فيها معادن الفحم والحياة على المنحدرات الساحليه فى طرف من غابه "سوندرابان" باحسن شكل وتابعهما غاجيندرا بروايه له — كولكاتار كاشى (على قرب من كلكتا) — عرض فيها حياة اسرة من الطبقه المتوسطه، عاشت فى قريه من نواحى كلكتا، ومع ذلك بعيدة كل البعد عن الحياة الاقتصاديه والثقافيه التى تميزت بها مدينه كلكتا. ان هذه الروايه لغجيندرا التى تتضمن ثلاثه فصول، تستعرض التغيرات التى مرت به ثلاثه اجيال متواليه وبالطبع يتحول الفصل الثالث من الروايه الى الموجات التى احدثتها التطورات الناشئه بعد الحرب العالميه الثانيه. وبالايجاز استمر جيل من الكتاب قبل الحرب العالميه الثانيه يتمسك بالواقعيه الاجتماعيه، وانطلاقا من ايمانه بالبشريه راح هذا الجيل يرفع صوته بالاحتجاج. وبالامكان التعبير عن المبدأ الذى ينطبق، باستثناء مانيك باندوباداياى، على الجيل المذكور باسره، بانه ومن اجل الآثار التى ترتبت على عطوفه سارات شاندرا وحنونه الى الانسان المضطهد المظلوم، وعطاءات رابندراناث طاغور الكونيه السخيه للبشريه بكافتها، اصبحت ظاهرة الشدة التى سادت على نتاجات هذا الجيل الادبيه متصفه بنوع من المرونه.

ان فترة الاربعينات كانت بالنسبة لولاية البنغال كابوسا دمر الاقتصاد والنظام الاجتماعي تدميرا شاملا ، وبالتالى جعل القيم الاخلاقية والادبية في وضع من الهمجية والفوضاء بين الطبقة المثقفة. فلولا كانت هناك مجاعة في عام ١٩٤٣ ، حيكت خطوطها لخدمة و صالح الانجليز المرتبطة بمناورات حربية ، وثانيا المجازر التي افتعلت في مدينتي كلكتا و نواكالي والتي كانت في الاصل بداية لانسحاب بريطانيا ، وثالثا كارثة تقسيم الولاية الى شطرين ، واضطرارستة ملائين من غير المسلمين الى الهجرة الى البنغال الغربية. وان الوضعية الاقتصادية التي كانت متردية من ذى قبل ، زادها تدفق اللاجئين ترديا ، تضخم عدد المثقفين العاطلين عن العمل ، ولم يكن اقل منهم عددا الاميون الذين لم يعرفوا سوى العمل في الارض ، ومن الظاهر ان البنغال الغربية المتدفقة بالسكان و حتى قبل حلول السيل البشرى الجديد من جزءها الشرقي ، لم تكن تعرف اراضى لهم. فالثمر الذى سخا به شجر الحرية ، ذاق في غاية من المرارة في فم البنغال ، وذهبت كافة الآمال البيضاء التي كان المواطن البنغالي عقدها على الاستقلال ، والاماني بان هذا الحلم بتحققه سوف يوفر له على الاقل ادنى حد من الطمأنينة ذهبت ادراج الرياح ، ووجد الجيل الناشئ القيم باسرها بمثابة ما لامعنى له ، ولم يكن هناك شئ يعرف كالقيمة يحمل معها ما يجذب المواطن البنغالي . وان الحياة على حد تعبيرهم لم تكن الا عبأ ثقيلا يضطر احد الى

حمله ، وان بحرا عميقا من الآلام لم يحمل فى طيه الا وميضا ضئيلا من الامل يعكسه السرور المؤقت الناتج عن اقناع بعض الحاجات الطبيعيه". وهذا ما عبر عنه شاعر فيما قبل ب: دفع قرض للدائن فى جو يسوده الظلام العفن الحالك ، ففى جو من اليأس والحرمان ، وبالتاكد من عدم وقوع اى تغيير فى بنيه" المجتمع الرثه" ، وبعد التيقن بانه سوف لن تشهد صيغه" المجتمع ما يمكن ان يصبح منطلق النوع من الطمأنينه" ، قد اهملت الفكرة الاجتماعيه" اهمالا شاملا وانطوت فى طيات النسيان. وعلى اثر ان نضيف الى هذا حقائق اخرى متمثله" فى تحول كلكتا الى مهجر للطبقه" المثقفه" البنغاليه" ، وفى تواجد البون الشاسع بين الثقافه" المدنيه" النظريه" والواقع الثقافى الريفى المدنى ، سيصبح الغموض الذى ساد على كتابات الجيل الذى غنى بصدده اكثر وضوحا.

انطلقت الحركه" الثقافيه" الموجهه فى طبيعتها الى اليسار ، من السنين العجاف التى اصيبت بها البنغال ، ومن النظام الجائر الذى حكم البلاد ايام الحرب العالميه" الثانيه" ، وعرفت باتحاد مسرح الشعب الهندى. وقد وجد تيار هذه الحركه" الثقافيه" تمثيلا فى الفن والشعر البنغالى اكثر وضوحا من القصه" القصيرة والروايه" ، ولو ان الايمان بالبشريه" الذى تميز بروح التحدى وكان بمثابه" الكتب النقدى ، يبدو متجليا فى النتاجات الادبيه" للكتاب الذين مارسوا تجربه" الشغب والضوضاء الذى اصيبت به البنغال فى فترة الاربعينات. وان

البعض من اهم هذه النتاجات : جاغاری ، لساتنيات بادوری و كيغو دوالارجلی ، (الزقة العمياء لسانتوش كومار غوش الذی قام ايضا بانتاج روايه بارزة لـه باسم و الى ارجل ای المباركه فی اواخر الستينات ، و روايه باسم العبد " ليبما ميترا "، وان مؤخر الذكر كتب روايه اخرى تستلفت الانظار باسم ، صاحب بی بی اور غلام ، (بيت البطانات). اما سامريش باسو فانه قد مارس الواقع النفسی الامری المرير بدقه اكثر بالمقارنه مع معاصريه من الكتاب ، و حينما تقدم بنتاجه الفكری باسم بيبرا (الحزة) فی بدايه الستينات ، والذی قد قام فيه بتصوير توتر نفسی شخصی مطرود يقوم باغتيال سيد تحت ضغط شديد من الضجر ، ولايتمكن من انقاذ نفسه من معاقبه الضمير الذی تصوره ميتا ، قد تسبب هزة اخذت الولايه باسرها. وعلى الرغم من تعبير الناقدين عن شكوكهم حول تاثر سامريش باسولی انتاج هذه الروايه ، بروايه الكاتب الانجليزی البيرت كاموس سميت بالدخيل ، بشكل مباشر ، غير انه ، ولاسيما بعد ان اقر الكاتب نفسه بعدم دراسته ايه روايه لكاموس ابدا ، ولم يمكن له ای تأثير عليه ، لايبقى هناك مجال لمثل هذه التشكيكات ، وهذا ما يصدقه الامعان فی اتجاهات سامريش الادبيه ايضا. وان محور الروايه - على اسلوب المخاطبه بالنفس المحض - يمكن الاعتماد عليه ، وانه يأتی حيا فی سياق الطبقه المتوسطه الغنيه نسبيا من مجتمع مدينه كلكتا.

ولعل سارت بش باسو يبلغ ذروة الكمال فى فن اعداد الجو لتصوير نفسيته الفرد. غير ان هذه الحقيقه لابد من ان تكون ركيزة اهتمام دائم ، ان كل ما نجده فى رواياته هى صورة متحركه للافراد ، وانه لايقوم بتمثيل اشخاص متماثلين او مبادئ الوجود العقلانى. وقبل ان نلتفت اليهم ، ينبغى لنا ان نذكر التطورات التى حصلت فى الروايه بصورة متوازيه . ان الحياة التى عاشتها الطبقات المسحوقه من الجماهير ، ولم تنل اى مكان فى الروايه البنغاليه الا فى الثلاثينات على يد مانيك و تارا سنكر ، قد أتت فى طليعه من عرضها فى الفترة التاليه للكتاب مثل سارت بش باسو وبر الولا روى و سبود غوش راماپادا شودرى وادنا عياماالا برمن. كما ان مانوج باسو قام بعرض الحياة الجماهيريه على ضفاف غابات "سوندر ابان ، واعطاها لونا سرمديا فى روايه له باسم وجالى جانغال (النهر والغابات) و بعرض قصه لقائد للصوص الذين استوطنوا فى ضفه هذه الغابه والمخدرات الساحليه فى روايه له سميت "و بنشى كوتوميا " (اتيت كلص) قد جعل منها المغنيه ابديه . وقد حصل هنالك تطور اخر متمثلا فى العودة الى الروايه التاريخيه التى كان قد بدأ بها بانكيم شاندرا قبل قرن او ما يقاربه ، الا ان هذه المرة قد حظيت صحه الخلفيه التاريخيه بتدقيق و امعان اكبر ، و بدون ان يكون للدوافع المثاليه اى اثر عليها. وان الروايه "القلعه الحمراء " التى كانت من الانتاج الفكرى لبراما ثانات بيسى ، اصبحت

فى نفسها نموذجا، كتبت عدد من الروايات البنغاليه على منواله حول الحركه الثوريه ضد الاستعمار الانجليزى فى عام ١٨٥٧ . ويجدر بنا الاشارة الى روايه هامه سميت ب "كاتب كارى" وصورت فيها الحياة السياسيه والاجتماعيه التى كانت ولايه البنغال تعيشها فى ١٩٠٠، وقد اعطى اللون الرومانى الخفيف الذى يعكس الظواهر والاشياء العتيقه المنسيه. مثل هذه الروايات وجدت قبولا شاملا بين هؤلاء الذين يتوقون الى الصفح عن الحقائق ولمدة، مهما قصرت. اما الكتاب الذين عاشوا فى فترة تلت الحرب العالميه الثانيه فانه لم يشغل بالهم سوى تفكك القيم الخلقيه ونفسيه انحطاط الحساسيه الشخصيه. وظل جل اهتمامهم مركزا على السيرة وردود الفعل الشخصيه ازاء التشتت والتمزق الاجتماعى فى بيئه متدهورة اقتصاديا . ولاغرابه فى ما اذا تماثلت نتاجاتهم الادبيه بانتاجات الروائيين المعاصرين من اوروبا. فان الناقدين الذين لم يقدموا باسعان النظر فى وحدة تماثل التجربه التى مارستها الجماهير فى تلك الآونه من البنغال و اوروبا المصابين بالانهيار الخلقى : يمكن ان يلبسوا هذا الصراع الذى تمخض عن شبه الوجوديه مع الانتهاج المنهج الغربى الذائع فى تلك الفترة من الزمن. ان معظم الابطال فى روايات هؤلاء الكتاب كانوا منتمين الى الطبقه المتوسطه التى كافحت من اجل البقاء، واضطرت الى ان تسير منهجا وضعه المجتمع لها و بدون اى امل او ثقه.

وان الروائيين فى الستينات قد انتسبوا الى جيل ناشئ فى فترة متأخرة ، وانهم لم يبلغوا الا مرحلة الشباب من اعمارهم ، كما ان عددا معتدا به من هؤلاء الروائيين تربى ونشأ فى فترة الاربعينات التى كانت تسودها الهمجيه والاضطراب ، و بعيدا عن مدينه كالكتا ارض الهزات ، الا ان المجتمع الذى عاشوه فى سنهم الناضج كان قد تكيف بالاوضاع المتغيرة ، ولكن تكيفا اتسم بالقلق ان صيغه الحياة الخارجيه مع حاجاتها السلوكيه دارت حول محور معين. اما الفكر فانه راح يشعر بالم الجراحات الحساسه التى من اجل ذكريات الاربعينات و بعض السنوات البدائيه من الخمسينات ، و ان هذا الالم المرير و ان لم يشلل القوى الفكريه لهذا الجيل كما كان الوضع بالنسبه لسلفهم ، الا انه ، و على الاقل ، كان له اثر كبير على الحساسيه ، و شكل عائقا كبيرا ، و بالتالى جره الى المعزل من البيئه بسرعه كبيرة . و ان هذا الجيل من الكتاب وجد فى مسيرته الفكريه شغلا شاملا له ، و بالخضوع للبيئه الاجتماعيه رأى ان هذه الفكرة تكفيها استيعابا. وقد علق بيمال كار احد من ابرز الكتاب المرتبطين بهذا المكتب الفكرى على الوضع الذى عاشه الجيل المذكور بكلمات تاليه : وبناء على ان هذا الجيل من الكتاب قد حرر نفسه من معالجه المشاكل الاوليه ، يحرص برغبه اكثر شدة على تصوير عالم اوسع وبكلمه اخرى ان العالم الصغير او الانسان يوفر مهنه ادبيه اكثر استعصاصا

بالنسبة للكون المنظور غير انه ما لبث ان اكتشف ان هذا العالم الصغير او الانسان كيان غير مستقر ، و معرض للتغيرات بصفة دائمة ، كما ان العناصر التي يتكون منها هذا الكيان ، قد اصابت البعض منها بالثورات والبعض الاخر بالاكتساب ، وانها بشكل مستمر تتعرض للتاثيرات الخارجية . وادرك الكتاب من هذا الجيل بان الذات وعن طريق تنسيخ الاوهام ، مستمرة فى ممارسة عملية وتغير الافكار من الدافع التى تنبع من الذكريات و الخيالات غير السارة المنطلقة من الوجدان .

وينبغي الذكر بما قاله الدكتور مالينى بتاشاريا حاليا بشان هذه الفئة من الكتاب : " اولا : ان فكرة ما ، عندما تتحد بصورة حدث او قصة ، تكون منطلقة من وعى شخص و حيد و منعزل ، و بالتالى تسود وجهة نظره على العالم الذى تبدو فيه الرواية . و ان ذلك الشخص بالذات يصبح تجسيدا للفكرة التى تشكل نقطة الانطلاق لتلك الرواية . اما التكنيك الذى يتبعه الكتاب من هذا الجيل برغبة شديدة ، فانه يتمثل فى ادماج الطبيعة عملا منهم ، اذ انه يفسح امامهم المجال واسعا للتعامل مع الشذوذ العقلانى و الحساسية الغريبة التى يكون محور الرواية مصابا بها . ثانيا : بغرض الاستمرار بالتنوع فى التعبير ، اللغة التى يستعملها الروائيون تصبح متميزة بالتلون و التنوع ، كما انه و من اجل ارسال و نقل المعرفة التى يحملها الروائى عن الظواهر المتواجدة فى خلفية

وجوده الاجتماعي ، انه يتبع في هذه الروايات اسلوبا يكون بيانيا مثل الشعر ، مليئا بالاستعارات و التخشل الى مدى انه ، و في بعض من الاحيان ، يتعدى على المبادئ المسلمه لكتابه النثر "

و ان ادعاء لناقد يفشل في ملاحظه هذه الحقيقه ان الافكار المعقوله حيثما تختلط مع الغير المعقوله ، وتنطفئ الرغبات والدوافع الناهضه و تغطيها الاوهام ، فان اللغه فعلا تلتجئ الى الاستعارات و تنحرف من المبادئ والاسلوب البياني الواقعي ، و بازدياد الصراع الفكري يزداد الخفاء اللفظي . و حيثما يتسم هذا الصراع بالفتور او الاصطناعيه ، تبرز الشعريه بجلاء اكثر بالنسبه لما اذا كان الصراع اعمق ، و يصبح التخيل في نطاق معين ويغاير واقع النفس الامرى مغايرة سريعه .

و في مقال مثل هذا في غايه من الايجاز ، ليس بالامكان الا ان نشير الى البعض من الكتاب الذين ينتهجون هذا المنهج في الكتابه . ولابد من الذكر بان معظم الكتاب من هذا الجيل في فترة السبعينات اتخذ تصوير الواقعيه النفسيه . وان القصه القصيرة هي التي توفر المجال و اسعا لازدهار ونمو الرومانيه الادبيه او الكتابه التمثيليه المحضه . فمن ابرز هؤلاء الكتاب : سونيل غانغو باديای الروائي ، كاتب القصص القصيرة و الصحفي ، و سريشند و نوخوبادیای الروائي و كاتب القصص القصيرة ، واتين باندوبادیای الروائي و كاتب القصص ، وشيامل غانغوبادیای الروائي و كاتب

القصص و الصحفى ، و موتى نا ندى الروائى و كاتب القصص و الصحفى ، وان الاخير، ولكن ليس الاقل، هو بيمال كار: كاتب القصص و الروائى و الناقد الادبى و الصحفى ، و فى سبيل البحث عن التشخص فى العزله" او فى تناقضات التجربه" الاجتماعيه" قد فتنت هده الزمرة من الكتاب الوحدة و العزله" الفكريه". و بينمايأتى ديبيش رائى فى مقدمه" كتاب القصص القصيرة فى اللغه" البنغاليه" ، ان السيد مصطفى شيراز يكرس اهتمامه على حياة الطبقات من الجماهير غير المعروفه" نسبيا ولكى يعيش فى مسقط راسه مرشدآباد مع تقاليدها و معتقداتها الغريبه" . ان الفرق بين الزمرتين من الكتاب يقع فى ان الاولى منها تعتنى بالافراد فى المجتمع المدنى والاخرى تعالج الحياة فى الريف . اما لوك ناث باتاشاريا فانه بروايته الممتازة ، بابوغات كومارى ماش (سمكه" بابوغات الفتيه") التى تبلغ ذروة الكمال فى تصوير الذعر تحت الدكتاتوريه" الخانقه" ، يمثل مكتبا فكريا ما يختص به دون الغير .

منذ ان احرزت البلاد الاستقلال ، قد شهدت الآداب البنغاليه" زيادة هائله" فى الانتاج ، و على منوال الآداب الاخرى سوف تبتلع الموجات الزمنيه" ـ و المعظم منها مع مرور الايام سيصبح نسيا منسيا ، الا انه ولاشك فى ان البعض منها سيبقى حيا راسخا كحجر الميل على امتداد شارع تراثنا الادبى . و بنا" على ان الادب البنغالى لم يزل ولايزال يستجيب رياح التغيير التى تهب على المجتمع ، هناك

تطور الروايه" البنغاليه"

امل بان التغييرات السريعه" الطارئه" على اساس الصيغه" الاجتماعيه" الاقتصاديه" سوف تخلق جيلا جديدا من الكتاب وجهات نظر جديدة في الابداع والانتاج .

تعريب راشد على

آشا دهر الرقوص الهندية الكلاسيكية

ان أشكال الرقص الهندى الكلاسيكى تاريخها يرجع الى ما قبل خمسة آلاف سنة تقريبا و هذه الرقوص ما زالت تجمع بين الفن والدين و الفلسفة ، و تعبر عن اتصال الروح "بالاله" عن طريق العواطف و الحساسية الدقيقة وقد جمعت و أسلبت اصطلاحاتها . ويعتقد ان الاله شيوا وهو الراقص الأول (ناتاراجا) قد تميز بالايماءات و الاشارات النشوية عن النشاطات الكونية العظيمة كالخلق و الحماية و الاهلاك كما تزعم الأسطورة .

و ظلت هذه الرقوص تؤدى خلال القرون ، فى الهياكل امام الآلهة . فهكذا كانت واسطة لاظهار التقوى و العبادة الخالصة و الرغبة الزائدة فى التعبير الدينى و الاختلافات المحلية و التعديلات التى اعترت على الفن الأصلى - كل هذا ساق خلال العصور الى نشوء الرقوص الأربعة المعروفة : بهرتناتيم من جنوب الهند ،

وكتاكلي من كيرالا . وكتهك من شمال الهند . و مني بوري من المنطقه الشرقيه الشماليه . ثم تطورت فروع الرقص الكلاسيكى الأخرى فى صور كوشى فودى من آندهرا برديش و موهنيا تم من كيرالا ، و اوديسي من اوريسا وشاوو من بيهار و بنغال و اوريسا .

و مميزات هذه الرقوص كلها هى ؟ تاندوا (التعبير الذكورى القوى) ولاسيه (الصورة النسويه اللطيفه) و نرتا (الرقص الخالص الذى تغلب فيه حركات اليد و القدم) ، و نرتيا (الكلام بالايماءات و التعبير) ، و ناتيا (التمثيليه الرقصيه) و أهيا (الأزياء و الحليه) ، و الخلفيه الدينيه .

ويكاد يكون الرقص الكلاسيكى الهندى اروع الرقوص كلها ، لأنه ينفذ فى العواطف نفوذا أعمق مما ينفذ أى رقص من الرقوص الكلاسيكيه فى العالم . و يفعل ذلك عن طريق اربعه أنواع من أبهينيا (التمثيل) ، وهى : انغيكا (الجسم و الأعضاء) وواشيكا (الغناء و الكلام) ، واهيا (الازياء و الحلى) ، و ساتوبكار الأمزجه و العواطف الخالصه) . فالراقص ينشىء الأمزجه و العواطف و يبرزها . بل يثير الا جابات المتشابهه فى رسيكا (المستمعين) ايضا . و ان الالحان الراقصه الرائعه لنرتا يضعها كرو (المعلم) على النحو التقليدى وهو يتبع فيه قواعد الرقوص و مبادئها التى جمعت فى ناتياشاسترا ، لبهرت مونى و هو أقدم رسالة عن الرقص الهندى .

وان الحركات التى هى مبنيه على أساس وضعات الآلهه المقدسه

منقسمه الى اربعه اقسام . وهي : الأرويو (تكريس الجسم عن طريق الرقص لخدمته "الاسمى" تدريجيا) ، وجاتيسورم (وهو عرض الاشكال المتماثله المتزاسنه من القرعات الايقاعيه و الالحان الموسيقيه) وتلانا (و فيه تترابط نماذج مختلفه من الايقاع و الوضعات و الحركات و تحول الى لازمه موسيقيه) ، و نرتما ، و فيه تعبر الراقصه عن عواطفها ــ التوق الشديد لمعشوقها ــ و الهاله المعزيه للاتحاد مع الله ــ تعبيرا دقيقا .

و ان بهرتناتيم الذى هو من أقدم الرقوص الكلاسيكيه قد قبل ذلك الاسم من بهرت مو ، و هو الذى جمع وحدد قوانينها . ويؤدى هذا الرقص عادة راقص واحد .

و ان تقنيه بهرتناتيم تشتمل على أربع و ستين مبادئ من حركات اليد و القدم و الوجه و الجسم المتناسقه التى تعرف "بأدوات" و هى تؤدى وفقا "لبولات" او المقاطيع الصوتيه للرقص . فهذه المقاطيع التى يحفظها الراقص على ظهر قلبه تمثل قرعه أو قرعات للتوقيت الموسيقى .

و الآلات الموسيقيه التى تستعمل فى بهرتناتيم تشتمل عادة على ميردنغم " (طبل اسطوانى ذو طرفين) ، و "كتهم" (ابريق كبير من الطين) و كمان و فلوت ، و صنجين . فيغنى مدير منشد مقاطيع صوت الرقص ويقيس الوقت بصنجين صغيرين . و الراقص يعبر معنى الغناء الذى يغنيه المنشد بتعابيره . وتتحرك أقدام الراقص

وفقا لايقاع الموسيقى . ويعتقد ان الراقص يفسر البيت الواحد نفسه بثلاثين ايماءات مختلفة بدون ان يحيد عن الطريق المفروض ويستطيع ان يدل على العواطف لشديدة بتعابيره .

ويبتدئ الراقص فى درجة بطيئة من السرعة ويكتسب الزخم تدريجيا ، وينتهى الى الذروة بعرض باهر بوثبات الجسم وانحناءاته والتواءاته مع ايماءات اليد و تعابير الوجه ، كلها تتزامن مع الموسيقى تزامنا تاما . وان سيولة الحركات و جمال التعابير يرفعان بهرتناتيم الى منزلة لذة .

و الزى التقليدى الرائق يشتمل على السراويل الطويلة المسترخية . ويلبس فوقها ''سارى'' ذى سبعة ياردات مع ثنيات وأهداب كثيرة حول كل رجل الى الكواحل مباشرا ، و الصدرى الحريرى الضيق يكون مطرزا بخيوط الذهب تطريزا وافرا . و الرقصة تلبس الحلى المتألقة كعقود الذهب و خواتيم الأذن والأنف . و تزين المعاصم بالاساور ، ويلبس حول الخصر حزام ذهبى مرصع بالجواهر . وتلبس الراقصة حلى الشعر بجملة بمقدار وافر من الازهار التى تخاط فى طى شعرها المثنى المتدلى خلفها . والأقدام تكون عارية و ملونة بالاشكال الحمراء المتألقة . وكذلك تكون راحة اليد ايضا . والكواحل تكون محملة بالخلخالات المصلصلة و تعلق على الجبهة حلية ذهبية متدلية فيها الجواهر الغالية الباهرة .

وأما كتهاكلى فهو رقص تمثيلى — قصة فى صورة الموسيقى —

من مالابار   و هذا الرقص مؤلف من ابهينا (تمثيل) و سنكيتم (الموسيقى و الغناء) فى اروع التناسبات حيث ينشئ انطباعا غريبا منسجما ، وكتهاكلى ايضا نشأ من ناتياشاسترا لبهرتا . ولكنه قد تطور خلال القرون كأحد الرقوص الهنديه القديمه التى أسلبت اسلابا شكليا الى حد كبير .

و ان نستات اومدرات (الايماءآت) كما تعرف عامه تحتل من كتهاكلى محلا ممتازا فى تعبير وصفى عن الافكار التجريديه. والموسيقى أيضا عنصر هام على حد سواء . ويجمع كتهاكلى ، لا بين الموسيقى و الرقص فقط ، بل بين الشعر و المحاكاة و المسرحيه ايضا . فعلى الملتحنين و المديرين و المنجين ان يجتمعوا على سعى تعاونى لكي ينظموا اداء .

ولا يكون فى هذا الرقص التمثيلى مسرح ولا ستارة خلفيه . و هذا الرقص ، ولو انه برز الى الوجود فى ضراحى الهياكل ، يؤدى الآن فى الافنيه المفتوحه .

و ان زى كتهاكلى التقليدى ملون جدا وقد يظهر ثقيلا بعض الشيئ . ويشتمل على رداء رقيق شفاف يلبس على شروار بيجامات المضيقه و ازارات منتفخه من القزينول وطقم غريب كلها حمراء . وان الماكياج فى كتهاكلى مفصل ومعقد جدا ، ولكل نموذج شخصى من شخصيات القصه جهاز خاص من الزى محافظ عليه اشد المحافظه . و ان المشد المتين الذى يتشكل كفافا و بثرات الحمر و الخضر و

السود ، و الكهرمان و البيض يمنح الوجه تاثيرا مسرحيا يكاد يكون شاذا . و توضع الالحان الراقصة" وضعا دقيقا يوافق حاجات الاداء .

وان اوركسترا ، يشتمل على مغنيين أحدهما يعزف على شندا ,,(طبل مستدير اسطواني) والآخر ميردنغم . ويغني المغنيان قصه" الحكايه" في طريق كلاسيكي . و الراقصون (الرجال في الأغلب) يمثلون احداث مهابهارتا و رامايانا كالمبارزات الرهيبه" و القتالات الداميه" و المناظر المتوترة المروعه" و حوافز الحب و البغض المضطربة" و شجي الفراق و فقدان الأحباء .

و مظاهر كتهاكلي الهامه" هي القناع ، و الماكياج ، والازياء و الحلي (اهيا) ، و التعبير الوجهي (ابهينا) ، و العاطفه" الخالصه" (سابق كابهينا). و الرقص خشن و محدد و الموسيقى حاد و ثاقب . و هذه العناصر جميعا ، تفضي على كتهاكلي مظهرا بصريا غريبا بعض الشيئ" يسانده محتوى عاطفي قوى . و هناك نوع من مشاركه" المستعين حيث يبدو كل واحد من المستمعين مشحونا بالهيئه" النفسيه" للقصه". فتبعث المسرحيه" رسا (نو رسم او العواطف التسعه"، كما في نانثياشاسترا) المتماثل في المشاهد. و الرابطه" التي تخلق هكذا تنشئ" آنندا (الابتهاج الغامر : عاطفه" فنيه") وهو بلوغ ذروة لن ينسى ابدا .

و ان كتهاكلي قد بقى امتياز الرجال غالبا ، بسبب تقنيته القاسيه" وطبيعته الحيويه" الرجوليه" (تاندوا) . و هذا الرقص الذى

هو اعجوبه" الانجاز الغنى يبرز جميع مظاهر الرقص التمثيلى .

واما كتهک فتطور فى الهند الشمالى مولفا من الدين والعلمانيه" تاليفا رائعا فيبدو انه قد تطور مما يتلو كتها كارون (القصاصون) فى الهياكل بمنطقه" براج ، للملاحم تلاوة سهله" و تعبديه" و تقليديه". و يشتمل كتهک على كن نايتيا (الرقص) و نرتيا (التعبير) ، ويعرض فى أشكال تاندوا ولاسيا . وغالبا يؤدى بوضع الايدى على الخاصرة ، بدون ان تنحنى الركبتان انحناء كما فى بهرتناتيم و كتهک ولو انه كان مستمدا من ناتياشاسترا القديم لبهرت مونى وقد تاثر تطوره بثقافات مختلفه" ، فصار زخرفيا و مصقولا لكى يلائم الاذواق الجماليه" لملوك مكل و هم الذين اخرجوا كتهک من المعابد الى البلاط .

ولشكرات (الحركات الدوارة) ولحركات القدم أهميه" كبيرة فى كتهک . وتترك الدورانات العاصفه" فى المشاهدين اثرا محيرا للعيون . والراقص العبقرى يتكلم واقعيا بحركات القدم المعقدة ويعيد اصوات "تبلابولات" (كلمات الطبل) او الفاظ شعر فى طريق حركات القدم . وهذا هو مقياس هام للاداء على النحو الاتفاقى . و تزود الحان سارنغى " وفلوت " الخلفيه" الموسيقيه" التى يحدث ازائها الراقص والطبال نماذجا ايقاعيه" فى دقه" رياضيه" .

وان كتهک غنى فى مظهرين من مظاهر الرقص نرتيا (الرقص الخالص) وابهينيا (التعبير و الرموز) . وعلاوة على هذا ، ان بهاوا (العاطفه") خاص بكتهك . ولهذا الرقص ناحيتان من التمثيل : ناتيا

دهرمى (الناحيه" الروحيه"). ولوك دهرمى (الناحيه" الدنيويه"). فمثلا، تفتح النيلوفر، فهو فى الحالة" الاولى رمز لآمال النفس المضطربه" حينما تتقدم الى تحقيق ذاتها. وفى الحالة" الثانيه" فهو يبين جمال ازهار برعم النيلوفر، لا غير. وابهمنيا يمثل التوق او الانتظار للمعشوق واختلاس النظر الى المعشوق من خلال القناع تمثيلا جميلا رشيقا. وان الأيدى تتحرك فى كتهك تحركا بطيئا، خلاف ما يكون فى كتهاكلى. وهذا الرقص اساسيا رقص سولو يوديه الرجال والنساء على حد سواء.

وزى كتهك التقليدى غني بالالوان ويشتمل على بلوزة مطرزة ورداء شفاف ذى ثنيات يلبس على طماقات ضيقة" ويكون ايضا الازار التام "لاهنكا" للنساء. وبعض الراقصين الرجال يلبسون معطف القماش المطرز الفاخر المعروف ن مع نطاق مسترخ ومتدل فى الجانب.

ان "منيبورى" (منى الجوهر، بوى: المدينه") الذى يزدهر فى المعهود الشماليه" الشرقيه" من "هماليماس" وينحدر الى ولايه" آسام، تقليد ممتاز. وهذا الرقص الذى يسمى "منيبورى" رقص تمثيلى ديني مزيج غريب من الطقس والرقص والفولكلور وميثولوجيا.

وخاصيه" منيبورى هى البطوء والرشاقه" لحركاته التى تعبر عن الحياة والحب. فالراقصه" تظهر رقيقه" فاتنه". وخطواتها الناعمه" كالبتلات رشيقه" ولدنه". والانحناءات المتموجه" والحركات

الدائرة تزيد فى الجمال التصوفى لهذا الشكل من الرقص . ويرقص الرجال الأقوياء مع حيويه" مدهشه" لابسين ياردات من الأعممه" الطويله" من الموصلين الأبيض فى حين ان النساء اللابسات للاثواب الملونه" ينزلقن بينهم كانهن فى عالم الأحلام و تقيس الأطبال أوقات حركاتهم . وفلوت هو من اهم عناصر اوركسترا . و ايضا تستعمل احيانا آله" وتريه" كمصاحبه" موسيقيه" .

وزى الراقصه" يشتمل على ازار متصلب مطرز كالمظله" يبلغ الى قدميها مع الزجاجات المتلالئه" المقومه" بالهراواة و السترة المضيقه" الملونه" و النطاقات المثناة و القلنسوات المخروطه" الشكل . و على هذا يتدلى ازار فوقي مع اهداب جميله" من الخاصرة . و الشعر المزين يغطيه برقع من موصلين الأبيض رقيق جدا . فالزي كله فاتن على نحو غريب .

ان ”راسليلا“ (شريكرشن ليلا) هو الموضوع الاشيع لرقص منيبوري . فهى الميزة الفنيه" التى كثيرا ما تقرن بمنيبورى فى قلوب محبى الرقوص . ويؤدى هذا الرقص الرجال و النساء على حد سواء . وهذا الرقص التمثيلي ، كتهاكلى ، يلعب اياما طوالا وهو يتناول جميع نواحى حياة كرشنا مع رادها أو مصاحبه" كرشنا المبهجه" الفتيات الخلابات (كوبيات) او مشاركه" طربه" لرادها و كرشنا ، وما الى ذلك . و ايضا تبعث رقوص منى بورى تخيلات فنيه" للمناظر المختلفه" من ” لاى هرووا “ متصله" بحب السيد شموا لزوجته

باروق. والتقاليد الميثبوريه تتضمن ايضا "شولمات" وهو رقص سريع مفعم بالحيويه مع حركات القدم الماهرة وهو شائع بين الناس فى اكثر المناسبات الاجتماعيه.

واما رقص أوديسى أو "أوريسى" من اوريسا الذى كانت تعلمه الأمهات لبناتهن فى داخل بيوتهن ثم انتقل الى الهياكل، فقد صار مقررا كنوع مبهج من الرقص الكلاسيكى فى خمسينات هذا القرن. ووضعاته اجمل ومقاماته الجسميه أكثر شهوانيا، وتفاسيره اليدويه والاصبعيه اقل تفصيلا من الرقوص الكلاسكيه الاخرى. وان التاكيد فى أوريسى على الناحيه البصريه ووصفات الراقصه المثاليه. ويظهر كان الفتيات السماويات اللاتى هن منقوشات على جدران هيكل كورناك العظيم المغنيات للموسيقا المبهج قد برزن الى الحياة فى الرقص الاوديسى. وله تركيب عاطفى وغنائى قوى. ومواضع أغنيته متصله بالسيد كرشنا. وفى الحق ان اوريسى يقرر الآن كرقص له جمال ورشاقه رائع منقطع النظير بين انواع الرقوص الهنديه الأخرى.

والزى فى رقص اوريسى يشتمل على سارى " اللامع بالالوان وهو يتدلى رخيا او يثنى حول كل قدم. وتكشف بلوزة قصيرة مضيقه عن وسط جذع الراقصه. تتدلى مؤزرة مهدبه من الخاصرة و حولها يشد وتر مزين بالشرابات. وتلبس الخلخالات كما فى أكثر الرقوص الأخرى و طبل لين و صنجات و فلوت وآله وتريه — هذه

تكون المتممات الموسيقيه" للرقص.

وهناك اشكال رقصيه" اخرى منح عليها مشايعوها مرتبه" كلاسيكيه" وغير كلاسيكيه". منها رقص " كشيفودى " الذى نشأ فى قريه" كشفودى باند هرا برديش، وهو مركب من الرقوص الكلاسيكيه" والشعبيه" المختلفه". وكل ادوارها الذكريه" والنسويه" يلعبها الرجال. وقد بلغ كشيفودى الى درجه" عاليه" من التفوق. وحركاته ايقاعيه"، فهى اسرع من بهرتناتيام المتزمن، ومواضيعه متعددة وميثولوجيه". وأكثرها رواجا هو قصه" رفيقه" كرشنا المتكبرة ستيلبهاما التى تكره كرشنا على أن يأتى اليها بشجرة " بارجاتا " السماويه" من الجنه" كى تغرسها فى بستانها. وان كشيفودى له بعض ميزات بهرتناتيام واوديسى، ولكنه فريد فى الجودة الفنيه" والجاذبيه". وحديثا، قد أخذت النساء ايضا يؤدين كشفودى.

ومن الأشكال المحليه" الأخرى " موهنهى اتم " من كيرالا " ويكشكافنا " من كرناتكا.

و هناك رقص " شاوو " من بيهار، وله ثلاثه" تقاليد ممتازة: هى " سرى كيلا " من بيهار و "ميوربهنج" من اوريسا و فوروليا من البنغال الغربيه". وانما يعمل رقص " شاوو " مرة فى كل سنه" فى عيد الربيع. ومواضيعه تتشمل بميثولوجيا والطبيعه". واما انواع سرى كيلا وفوروليا فتؤدى مع الاقنعه" مثل كتها كلى تقريبا.

ويشهد القرن العشرون نهضه" الرقوص الكلاسيكيه" فى صفاءها

و بهجتها. والشعراء الكبار مثل رابيندراناته طاغور، وولتول وغيرهم قد شجعوا حركة نهضة الرقوص الكلاسيكيه. فقد أخذ الرجال والنساء يدخلون في هذا الحقل بفخر وكرامة بينما كان هناك تحفظ في هذا الامر من قبل. وان الراقصين الكلاسيكين اليوم قد نجحوا في اظهار النهكة الصحيحة من الحساسيه واللهجه الكلاسيكيه للصفا والمشاهد العامة على حد سواء في الهند وخارجها.

تعريب اى. ک. احمد كتى

ى. رانجاناثن — كمارسوامى: تقدير و ثناء

ان اسم انندا كينتيش كمار اسوامى يدل على صفات كثيرة لاشخاص كثيرين. كان يعتبره المعجبون الكثيرون به فى بلاد كثيرة امتزاجا فريدا كعالم لامع ومتألق و رجل الرسائل كان يراه زملاءه فى متحف بوستون كمؤرخ فنى متطور رفيع المقام فى الادب مستقلا بذاته. لاحظ والتر موير وائت هل فى التاريخ السنوى لمتحف الفنون الجميلة" فى بوستون قائلا: ان عددا ضئيلا من الباحثين فى اى مجال فكروا بعمق وكتبوا فى مواضيع متعددة اكثر من انندا كمار سوامى. انه كان حليه" فريدة من الناحيه" الجسمانيه" والثقافيه" فى متحف الفنون الجميلة" لمدة ثلاثه" عقود بجانب كونه باحثا معروفا وشهيرا. انه كان واحدا من الكتاب ذو وسوهبه" اكثر فى زمننا. انه ما قام به من ترجمه" و ما كتب فى تعليقات لهو من بين التى ترضى بعمق، اكثر من الترجمات والتعليقات التى كتبت فى اللغه" الانجليزيه "خلال القرن

العشرين. واذا لم يكتب اننداً كمار سوامي شيأ سوى كتابه " موقف جديد من الويد " كانت سمعته مامونة كرجل الرسائل. لأن هذا العمل ، الذي وصفه المصنف بتواضع بانه مقالة في شرح وتوضيح الافكار الويدية بوسائل الترجمة وتعليق قبل فيه التقليد العالمي ، يمثل مساهمة خالدة للادب الانجليزي.

لاحظ عدد من الناقدين ان ثمة اربعة اشخاص يسمون كمار سوامي : الاول المدير الشاب لهيئة الدراسة المعدنية في السيلان الذي لم يكتشف فحسب الثوريا ، و هو نبت معدني اشعاعي النشاط ، بل كان رائداً في دراسته الفن السنهالي في القرون الوسطى. الثاني ناقد الفن المستند الذي كان آلة في توسيع الحدود الثقافية القومية الهندية. الثالث العالم النظري العظيم الجمال الذي ينتمي الى شركة القديس بوتا ونتورا ، ابابا دكشنا ججان ناتها وكروس ، و اخيرا شارع الفلسفة الدائمة الخالدة. وحقا ان هذه الالقاب تبرز اهمية المراحل المختلفة لسيرته ، مع ذلك انما تدعم وتقوى الوحدة الاساسية لعمله واحساسيته الجمالية في التمثيل النهائي وفعلا تحققت هذه الوحدة بالمجهود الجمالي الذي استمر طول حياته. ان الحياة الاولية و عمل كمار سوامي تمتد الى النواحي الجيولوجية والنقد ، وبالتالي انه اصبح امينا للفن الشرقي في متحف بوستون للفنون الجميلة ، في عمله نشد المصالح الثقافية في خدمة متحف بوستون ، اصبح هذا الامين للفن الشرقي من غير مجهود امينا لتقليد

الفلسفه" الخالدة.

وكان السؤال هل يجب ان يكون المرأ قوميا ام فلسفيا.
والواقع ان آنندكمار سوامى عندما استعد لفتح الحدود الثقافيه" للقوميه" الهنديه" كان هدفه اخراج و تاليف كتابين : الاول المقالات فى المثاليه" القوميه"، والثانى الفن و سواديشى، و هما يشكلان نداءا معقولا سليما للامه" التى لم تجد حتى الآن الانسجام الجمالى فى مستهل هذا القرن. والواقع ان احدا من معتقدات كمارسوامى استلهم باعتقاده الصارم فى ان الحضارة لاتتشكل فى تنويع كميه" رغباتنا بل فى تطهير و تزكيه" نوعيتها، و فى هذا اصبحت الهند علامه" للوضع الانسانى او الصحه" الانسانيه".

والواضح انه من الطبيعى له ان يعتقد فى ان مهمه" الثقافه" كان انقاذ العمل اليدوى التقليدى من السياسات والفن. وفعلا انه ذكر قراءه انه يجب ان لايغفل احد من ان المسيح قضى طفولته فى دكان نجار، وان اثنين على الاقل فى الشعراء والزعماء الكبار الهنود و هماتيرو والوور كبير كانا حائكين. وفسر هذا بان تحرير الذاتيه" الانسانيه" التى اوضحت فى لغه" اقتصاديه" سوف يؤدى الى التحرير الفلسفى.

اظهر كمارسوامى نفسه ككاتب للمقالات التى تتسم بالفطنه" والذكاء فى مجموعه" للمقالات التى عنوانها الفن وسواديشى. ان المقالات حول الرسم الهندى استغاثه" بارعه" لتاثيرات الليل فى الصورة

الهنديه" . وفى نفس الوريد ولكن ربما بصورة اكثر انطباعيه"، عبر الى فن النحت الهندى والرسم الهندى الحديث ، وعلى نحو مميز كان انه لم يقيد نفسه للفن فحسب ، ولكنه عالج مختلف المواضيع مثل التعليم فى سيلان واشعار رابندرا ناث طاغور.

كان ذهن كمارسوامى مجموع مختارة دائمه" ركب مختلف الاتجاهات للفن والمذهب والآداب فى نثر للاهميه" الفنيه". وهنا توجد محاوله" بارعه" لتعيين النقاط حيث جمعت فيها مجموعه" التصور الجمالى البوذى فى لحظه" موحيه" ملهمه". ان قدم بوذا مثل بصورة ثياليه" عن طريق رسمه مدعما بلوطس وان اقدامه لم تلمس اى ارض جسمانى او محلى. ويمكن ان يمثل الدعم النهائى فى جانب اللوطس كساق مشابهه" مماثله" لمحور العالم المتامل فى عمق عالمى ومزهر ومتفتح على جميع المستويات للاشارة. واذا كانت هذه الساق فى الفن البرهمنى تتفرع من النقطه" الوسطى لسرة نرايينا. ان الاساس الرئيسى للالوهيه" متكئ على سطح الماء ويحمل من زهرة مظهر تمثال و شكل للبرهما (الذى يعرف ، بوذا) بان عالميه" هذا الرمز واضحه" جدا فى ساق عيسى والتمثيل الرمزى للمسيحيه".

و تنال نفس الاهميه" تمثيل كمار سوامى لشهوا الراقص. و على ايه" حال من الصعب الموافقه" تماما مع كمار سوامى ان تصور تاتاراجا ''امتزاج للعلوم والدين والفن''. استدل كمارسوامى انه لا يستطيع اى فنان معاصر مهما كان عظيما ان يقدم وصفا على

نحو كامل اكثر او حكيمة" اكثر للطاقة" التى لا بد ان تدعيها العلوم لنفسها وراء جميع الظواهر . و فى هذه المرحلة" انه يكون من العجب نقض هذ التصور الميتافيزيقى الهندى ذى النظام العلمى للمنظر المركز فى فن النهضة" .

و على سبيل المثال يمكن للمرء ان يدرس العشاء الأخير لليوناردو داونسى ان الخطوط المرتدة الى الوراء على الجدر ان والسقف وأرض الحجرة لاتشكل الابعاد الثلاثة" فحسب بل تجمعها فى نقطة" واحدة لتتركز على راس المسيح و هنا يوجد امزاج فريد للعلوم والدين و الفن . ان مظهر المسيح فى ذاته مقاله" رائعه" كامله" فى الانجاز الهندسى . ولذا انه من الواضح ان هذا المظهر للمنظر المركز مغاير لناتاراجا الذى يقدم نفسه كمنظر فنى فى الوضع والاطار الميتا فيزيقى . و كما علق كمارسوامى نفسه قائلا " كم عظيم من ناحية" السمو فى السلطه" والروعه" والجمال . ان هذا المنظر الراقص يجب ان يبدو للجميع الذين يجاهدون فى الاشكال المبدعه" المكونه" لا عطاء التعبير لحدسهم فى الحياة".

امتدت النفس و الطبيعه" المتعددة الثقافه" لكتابات كمارسوامى الى الجيولوجيا و تاريخ الفن و الجماليات و الاجتماعيات و الادبيات و الحضارات و حتى الوقت و الخلود . " انه جعل ثقافته و علمه تترشح فى مجلدات مثل الفن السنهالى فى العصور الوسطى و الرسم الراجبوتى و نظام المذهب الهندوكى و البوذى و البوذا و رسالة"

البوذيه" و عناصر البوذيه" بالتمثيل عن طريق الرسم .

وعلى أيه" حال يمكن ادراك عبقريته المتعددة التكافوء والقوى في الاعمال الهامه" مثل تحول الطبيعه" في الفن ، مظاهر الخطابه" ، او مظاهر الفكر ، موقف جديد من الويد و الوقت و الخلود ، وكذلك في المجلدات الاصغر مثل الذكريات الهنديه" و الافلاطونيه" وغيرها .

ان مولفات كمارسوامي رائعه" و موثرة حقا . ومن المعجب ان طبيعه" انجاز كمارسوامي في مجال تنقيد الفن يدعو الى الاذهان تشكيل حساسيه" اودن (Avden) في مجال الشعر الانجليزى الحديث. اما العلاقه" بين الشعر الثورى المبكر لاودن و شعر الدينى المتاخر تذكر هجرة كمارسوامي من حاله" القوميه" الهنديه" الى سواحل الفلسفه" الخالدة وكما ان شعريه" اودن تجلت و ومضت بواسطه" بيووولف ، ترويلس وكريسدي و القصص البطوليه" الايسلنديه". الى الشعراء الانجليزيين المعاصرين ، كذلك ان التصور الشامل لكمارسوامي في شكل أعمال يمتد من "سرجاوانن و جرين نائت" و الكوميديه" الالهيه" ، و "مسرحيات شكسبير" و الجنه" المفقودة ، والفولوسيا الى المناظر الداخليه" للشعر الويدى " و البوذا — كاريتا رشناأوشا " ولا نكافاتارا سوترا "ود اهان يالوكالا" لانند فاردانا . و مرة اخرى ان مساهمات كمارسوامي حتى النظريه" التقليديه" للادآب مستنبطه" من التيارات الداخليه" للرمزيه" الادبيه" و الحساسيه" الجماليه" والتبصر المبنى على الحكمه" جعله جديرا لان يقف في صف الشخصيات الهامه"

فى تاريخ النقد الادبى. والمثال على ذلك ان المقالة" الموحيه" للبروفسور ايل. سى " نائتس الملك لير كاستعارة " تربط تعليق كمارسوامى على تصور حسيه" هو عن يون فى تحويل الطبيعه" فى الفن الى الفكرة الاساسيه" للعمل البزرى الرمز، والاستعارة فى الخبرة الانسانيه" للبروفيسور مارتن نوس. وكما اظهر البروفسور نائتس ان موازنه" كمارسوامى الدقانى الهندى مع اليون الصينى لا توحى تصور الارتداد بل يبرز كذالك العمليه" الاستعماريه" التى حددها مارتن نوس كعمليه" التوتر و الطاقه". آما التفسير الاصلى والعميق من جانب كمارسوامى لدقانى بانه يعطى و يقدم صوت الاسم الفعلى فضلا عن صوت الاسم فهو موجود فى دقان يالوكا والجماليات الصينيه". ان ملائمه" هذا التصور الناتج من الطاقه" الى كبح التوتر و ادراك المعانى فى الملك لير الى تفسير كمارسوامى لرجع للصدى فى قلب السامع " مفتاح لفهم البرو فيسور نائتس الملك لير كصورة متحركه" فى الحياة"........ بحيث يحرك تلك القوى للادراك التى بواسطتها اننا صرنا فى آن واحد واعين نضع عالمنا.

انه امر يتعلق بالتفصيل ان تجد الحدود بين كمارسوامى المبكر و كمارسوامى المتاخر، و ربما يعتبر احد الموقف الجديد من الويد كمنطلق لكمارسوامى المتاخر اى كمارسوامى ذى الفلسفه" الخالدة وكما انه نظر الى الويد باحساسه الاوسع الذى يتضمن طبعا او أو بانيشاد. و نقدم هنا ترجمته لجزد براها دارنياكا اوبانيشاد. "انهما

اثنان لمعان وتضحيه" اى الحصان (اسفاميدها) ومع ذلك انهما زاويه" واحدة حتى الموت ''مرتيو'' والذى يعرف هذا ، يحمى الفنائيه" ''بورنار مرتيو''، والموت لاينال منه ، ويصبح الموت نفسه لهذه الزوايا ، وانه يصبح الوحدة.

ولاشك انها قطعه" تحمل فرقا دقيقا فى منتهى الدقه" للترجمه" .... ومع ذلك منضبطه" بطريقه" محكمه" حيث انها تبدو وكانها منحوطه" بالمرمر.

عرف كمارسوامى مع شنكر انه '' لاتوجد هناك وسائل للحصول على قرار وحكم نهائى وكامل ماعدا المعرفه" '' وهذ الاعتقاد يمكن ان يفهم بطريقه" جيدة عندما يربط بشرحه للتقليد الدائم. اما شرحه للفلسفه" الدائمه" وانه ليس تسويه" اصطفائيه" بل امتزاجا تقليديا تجاوز أسس علم الوجود الويدى ، وكذلك حدود الافكار المستنيرة مثل ميتسر اكخارت. القديس توماس اقويناس والقديس اغستاين واويسى برواك فى نظام القيمه" المعمارى للجمال الفردى.

ترجمه" الدكتور معين الدين اعظمى

نار التطهير

جيا كندن .

كان المطر يقرع البلد منذ مدة طويلة" وعلى محطة" الباصات المواجهة" لكلية" البنات وقفت بضعة" فتيات فى سارياتهن الفاقعة" الألوان ، كن فى انتظار الباص منذ وقت طويل . كان المطر فى هذه الايام يهطل فى اى وقت بدون انذار سابق ويخل برامجهن عند اغلاق الكلية" . وبعض الفتيات التى ملكن السيارت قد غادرن الكلية" بدون اكتراث ما للمطر الغزير ، وكذلك كان اوتوبيس الكلية" رمادى اللون قدغادر فعلا مقلا ما وسعه من الركاب .

وازداد الرعد فجأة وتضاعف على اثره المطر ولم تمض فترة وجيزة ان أخذت قطرات الماء تقرع فروع الشجرة الشامخة" التى وقفت الفتيات تحتها فى انتظار الباص.

والجو الذى كان منذ نصف ساعة" مليئا بالضوضاء واصوات المواصلات وضحكات الفتيات وحوارهن الممتع ووقع اقدامهن

الخارجه" من الكليه" ، ساد عليه السكوت الآن ، اللهم الابعض الطالبات ، نحو عشرة او اثنتى عشرة ، فى ملابسهن من احدث الطراز اللاتى تبدو على وجوههن امارات المشغوليه" ، وقفن ينتظرن الباصات.

وعطبت الشجرة ذات الاوراق الكثيرة تحت لطمات العاصفه" الهوجاء .

وقفن حاملات فى آباطهن كتبهن و مرتعشات فى المطر نصف مبلولات .

انخفض صوت الرعد تدريجيا عندما انقلبت العصفه" الى طقطقه" تهامس الاشجار .

آه ، السيارة قادمه" ، انبعث صوت. واذا السيارة تقدم من اقصى ناحيه" الشارع ، كان المهيب العائش على زيت الديزل يزحف الى الامام متمرغا غاصا فى المياه حتى وقف امام المحطه" مع زئيره المعتاد .

" الى اللقاء "

" مع السلامه" "

" الى الملتقى "

.... ثم صفر الكمسارى وتحرك المهيب الديزلى بعد ان بلع نصف هذا الجمع ، يتقدم مع أنين كبير. ولم يبق الآن فى المحطه" الا بعض الفتيات ـــ المتعبات المزعجات ــ وقفن ينتظرن باصاتهن.

مرعلى قرب منهن حوذى بعربته الدراجيه" فى ممطرته الممزقة"،
يسوق عربته فى مهل حين قطعت طريقه بقرة تائهه" وبقيت واقفه"
فى مكانها ولم تتحرك بالرغم من صفارات الحوذى الجهيرة فغضب
وصب عليها وابلا من السباب والشتام غير حافل بوجود الفتيات،
فانبعثت بين الحضور ضجه" من الضحك ودوى فى الجو تصفيق
وضحك عاليان ، ودوت نغمات غير مفهومه" من التعليقات. الا انه
مرعان ماهدأ كل شيء.

ظلت البقرة التائهه" واقفه" فى وسط الشارع لاتكترث اكتراثا
ما للمطر الهاطل. وقفت بفخامه" ، بيد انها انتفضت مرة بعد مرة.
وبدت عليها معالم القنوط ، كانت مسنه" مهملة" مكسورة القرن
الواحد.

ظهر فى البعد باص آخر.

آه ، رقم تسع ، قالت بنت طويله" من بين الحضور عند ما
وثبت كانها جدع ضان.

" الى اللقاء "

" تاتا — الى الملتقى "

وتحرك الباص مقلا الفتيات المتهامسات المزمجرات ، وتقدمت
البقرة فالتجأت تحت الشجرة.

ولم تبق الآن هنا ماعدا فتاتين ، احداهما من أحدث الطراز—
بالاعتدال مع وجه كيشب كانت تحمل مظلة" واخراهما مرتعدة

بجانبها كانت شابة بتفوق.

كانت الفتاة الشابة نحيلة الجسم فى الخامس عشرة او ربما فى السادس عشرة فى دهوانى ذات اللون الخفى وعلى عنقها عقد من الحبات السوداء ، كانت بدون شك تعتبر جميلة رائعة المنظر ، يتلألأ وجهها الصبيانى الصغير بين عقصتين سوداوين على وجه متورد. ولعلها لم تكن ابتعدت عن صباها الا بعام واحد كانت مرزوقة بوجه ساذج رشيق ذاعينين نجلاوين.

وتحت ارتعاد غير مقهور رفعت نظرها الى الفتاة الطويلة وسألتها : كم الساعة الآن ؟ يالله. . . الساعة سادسة. . . فاذا كان هذا الاوتوبيس القادم لى فسأذهب ، " ولفت الشمسية. اوه ، نعم وهنا ياتى الاتوبيس الآخر فاذا كان لى فساذهب " تكلمت بصوت خفى سريع بتعجل يكاد يكون صبيانيا .

نظرت الفتاة الطويلة اليها بجزم. وبينما ربتت على خديها قالت ببسمة لامعة تنم عن السخرية ؟ : " حسنا عزيزتى ، كونى على حذر ".

البل اتوبيسان يتتابعان وبعد أن قفزت الفتاة الطويلة على السلالم صرخت : " الى اللقاء "

شكرا وافرا للحظ ان وصل باصى ايضا ، على ان القنوت احاط بها حينما نظرت الى الباص الثانى ولما قرأ السواق علائم خيبة الأمل فى وجهها سر بعريته دون ان يوقفها.

بقيت فى المحطه" واقفه" وحدها وألقت عليها البقرة نظرة رأفه" ، وكان الظلام يدلى ستاره شيئا فشيئا. ومازال المطر هاطلا.

هبت الريح المتوحشه" بعنف مما جعلت قطرات المطر تزيد طقطقتها على الشجر وابلالها ، فخطر ببالها ان الجدير ان تعود الى فناء الكايه" و تنتظر هناك حتى تنقطع المطر وحينئذ نظرت البقرة الحمقاء اليه نظرة مفلسه" .

رآها وحيدة وادرك انها تكاد تعبر الطريق الى الكايه" فأسرع بسيارته واوقفها فجأة أمامها. نظرت باندهاش الى السيارة الجميله" الفخمه" امامها.

مال الشاب الى الوراء بسمه" جذابه" وفتح الباب الخلفى للسيارة.

" من فضلك ادخلى ، ساوصلك الى منزلك "

نظرهو الآخر ايضا اليها بنفس الاعجاب التى نظرت به الى السيارة ، فاحمرت وجهها .

" لا ، شكراً سأذهب بالباص "

كانت محمرة بحيرة كما كانت مندهشه" مترددة فى قبول العرض ورفضه ، فى اثناء ذلك قد تقدمت البقرة المسنه" واغتصبت مكانها تحت الشجرة.

وطقطقت هبه" شديدة من الريح الباب الخلفى المفتوح ، فتقدمت خطوط لتغلقه ، فوقع يده على يدها لقبضها بلين.

اندهشت بالمفاجأة ، فخلصت يدها و نظرت الى و.جهه.

" ما أحسن ابتسامه "

كان هو ايضا يقف فى المطر الهاطل مبتلا من قمة رأسه الى اخمص قدميه ، " أدخلى من فضلك "

فلم تتمالك ان أطاعته و بمجرد ان ركبت أغلق الباب بضجه.

تدحرجت السيارة بسرعه كانها تسبح فى المياه.

بدا لها كأن السيارة لاتسير على الشارع بل تعوم مرتفعه عن سطح الأرض قدر خطوة ، " اوه ، ما أوسع المقاعد ، يسع أحدا أن يتمدد عليها بارتياح وينام."

" آه ، ما لها من فخامه " صرخت عندما وقع بصرها على المقاعد الواسعه والأرضيه المخمليه. كانت الدنيا مظلمه ولم ينور السيارة من الداخل الا ضوء ضئيل مما زاد المفروشات جمالا.

وعندما أدركت انها مازالت جالسه بانحناء على حافه المقعد وأن الكتب وعلبه الغداء فى يدها ، وضعتهما بجنبها وتمددت وضغطت رأسها فى الوسادة المنجدة الوثيرة.

آه ، هذه السيارة تماما بمنزله دار مستقله ، لو كانت عندنا سيارة كبيرة مثلها لما احتجنا الى دار مطلقا..

وسمعت صوتا فجائيا ، اذا انفتح الدرج الملاصق لعجله القيادة ، و خرجت منها منشفه تركيه فى ضوء ضئيل .

" شكرا " استلمت المنشفه مع ابتسامه خجوله و دفنت

و جهها فيها ، " آه ، ما اطيب النكهه" "

وظل يسوق السيارة بسرعه" على الشوارع الموحله" المليئه" بالمياه واستمر فى عبور عدة منحنيات يخادع النور الامامى من السيارات المقبله" واستمر المطر فى هطوله ، وزلت حينما عجلات السيارة على الشوارع الموحله" و دارت السيارة على منحنى دورة فجائيه".

وصرخت صرخه" دهشه" ترنحت فى مقعدها و تساقطت كتبها و علبتها.

" عفوا." ضحك ، وخفض من سرعه" السير ، فكانت فى غايه" الخجل ، جمعت كتبها و نظرت اليه فى اعتذار يتدور فمها فى نصف ابتسامه" خجوله".

و عندما اطلت الى الخارج لم تستطع رويه" شيئ فان المطر مازال فى غزارته فمسحت زجاجه" الشباك بناحيه" لباسها المبلوله" ونظرت الى الخارج.

' ما هذا؟ لماذا تسير فى هذا الشارع؟' قالت بصوت بطيئى ، ' ليس بيتى على هذا الشارع. '

' فليكن هذا ، من قال ان منزلك ههنا ' اجاب بلهجه" استهزاء والتفت اليها بابتسامه" بطيئه" تنم عن الشر.

فاندهشت والتفت اليها وابتسم لها فارتبكت واضطرت الى ابتسامه" الرضا.

و دخلت السيارة منطقة" مساكن الاثرياء و مرت خلال مساكن فخمة" لاصحاب الثراء مصقولة" ليسكنها الطبقة" الارستقراطية" ، ثم سرعان ما خرجت من حدود البلدة وواصلت سيرها على الشارع الرئيسي .

كانت لها تجربة" جديدة تماما . . . تسافر فى سيارة فخمة" مريحة" سريعة" فى الامطار الهاطلة" و خطرت ببالها مالا يمكن التعبير عنها ما جعلتها ترتعد .

اصبحت مرتكبة" وهائجة" كانها لم تكن فى ذاتها و خافت من ازعاجه بتكرار السئوال بايصالها الى البيت بسرعة" مثل طفل ، خافت ان يغتاظ بهذا .

و تذكرت ، بسبب او آخر ، ما قالت لها الفتاة الطويلة" حين ركوبها الباص " كونى على حذر" " لما ذا ركبت هذه السيارة ؟ هل كنت فقدت وعيى و عقلى؟" كانت فى حالة" ارتباك و هيجان . "حقا انه فى غاية" الكرم و ما أكرمه . . . كان الواجب على الاعتذار من قبول العرض ، ما ذا يمكننى ان أفعل ؟ . . . . كلا ، لايجدر بى البكاء . . . . فان بكيت . . . . "

"اذا بكيت ، أفلا يسخط على ؟ اذا انزلنى فجأة فى هذا الشارع البعيد المجهول فكيف أصل الى البيت ؟ آه ، رباه ، على ان اقدم سجلات الزولوجيا غدا وعلى ان تم واجبات المنزل ."

و عند ما جلست هكذا مستغرقة" فى الأفكار ، شعرت بضعف و

بانقياد و الى حد بهيجان ، على انها كما وسعها جمعت قواها .

''اين نذهب؟'' و على سوالها هذا العاجل النزق اجاب اجابة حازمة هادئة :

''آه ، هذا ليس بشيء ، نزهة ممتعة فحسب''

''علينا أن نعود ، لا يمكننا ان نستمر فى السمر هكذا ، الوقت متأخر جدا ، ستكون الام قلقة للغاية .''

فانحنى اليها و نظر اليها بابتسامة جميلة خادعة .

''اى نعم ، سنعود''. . . فاطمأنت على طبعه الحسن و راقبته بابهام و اعتماد . . .

و ادار السيارة بغتة و قفز بها الى الأرض الجدبة تاركا الشارع الرئيسى وراءه وساق السيارة بسرعة فى الأرض الموحلة الى مسافة بعيدة ثم توقفت بغتة .

وأحست بلحظة كابة ، لم يعد هو الان فى وعيه ؟ وجعلت الامطار الهاطلة و الظلمة الكثيفة جسمها النحيل يرتعد ، كانت تسمع نقيق الضفادع ، كانت فى ضجة المطر المتزايدة مندهشة مذهولة بالخوف .

فسألته بلهجة الخائف المفزوع ''لماذا توقفت ؟''

فلم يجب على سؤالها بل ضحك ضحكة عالية . وكان هنا شئ من المكر و الخداع فى الموقف ما لفها فى طيات الهيجان .

وضغط زر الراديو و تبين فى ضوئه الضئيل من وجهها الاصفر

النحيل .

"تون . . . . تون . . . . تون . . . . تون . . . . . "

وارتفع طنين موسيقى وركز بصره على وجهها ،

واخرج من جيبه رزمتين من الشكولاته وقدم احداها اليها

ولم تستطع ان تقرر رأيا وشعرت بارتباك وحيرة .

من فضلك . . . . . اقبلى وخذيها"

وانبعث فجأة صوت من النشوة .

وكانت مرتبكة ، كان بها تعقيد غير مدرك .

كان طويل القامة ، نحيل الجسم ، رشيق القوام مع ابتسامة جاذبة في ملابس غالية من احدث الطراز تطابق جثمانه ، غريبا ولكنه جميل للغاية : ما ارشقه حينما يرفع او يخفض رأسه وحينما يبتسم ، وما احسن ساعته الذهبية اللامعة الصغيرة التى كانت تلمع فى الضوء الملون ، كانت الساعة سابعة . . . .

"نحن متأخرون جدا ، علينا ان نرجع" قالت بشدة لزوم .

والقى نظرة عائمة على ساعته وفتح الباب الامامى وخرج منه ، كان المطر هاطلا ، الا ان صوت فتح الباب كان مسموعا ومدهشا .

" اين تذهب ؟ " صرخت فاذا بها تسمع طرقة فتح الباب الخلفى وغلقه فدارت لترى ما حدث . فاذا هو يستترب الى الداخل مبلولا بالمطر ويجلس بجانبها حين تتساقط قطرات المياه منه ، والتقط المنشفة الواقعة بجانبها وأخذ يمسح وجهه ورقبته ، ولقامة دخوله

عليها جعلتها صماء ونظر اليها خلسه" واخرج رزمه" صغيرة من جيبه وأخذ يفتحها .

"ما هذا ؟" سألته وهى تمضغ الشكولاته.

"علك." أجاب.

"لا... انا لا أحبه..."

"جربى فقط ، تفضلى ستحبين" قال مائلا اليها.

فبلعت الشكولاته بسرعه" و نظرت الى الرزمه" كارهه" و نافرة .

و بينما هو مال اليها قليلا قرب العلك الى شفيتها المرتعدتين.

و ارتعد كل جسمها و اصبح وجهها المبتل شاحبا و تراجعت قليلا وأدركت الآن أنه يريد منها شئيا . . . شيئا آخر . وكانت عيناه تجسان عن الجواب وادركت انه يقترب اليها .

و اتكأت الى الخلف حينما غمرها موج من الخوف و الكأبه" .

" كيف تجدين هذه السيارة" انبعث صوته الذى جعلها تخاف من شيئ" لايمكن التعبير عنه.

" نعم ، فاخرة "

و تأمل لحظه" ثم قال "هل تعلمين ان هذه السيارة ما زالت تتبعك منذ مدة غير قصيرة ؟ و هذا لالتقاط نظرة عابرة منك فقط...."

واعجبها التملق ؟

"حقا ؟"

"بدون شك "

ولم تدر كيف تتلقى هذه الظاهرة ، على ان المشاعر المختلطه
جعلتها تخاف من شيئى .

وحرقت انفاسها الحارة كتفها حين قال : "هل تحبينني ؟"
فلم تستطع ان تتراجع أكثر .

وكان المطر هاطلا للان والمذياع شغالا بصوت عال ،
"لما ذاتظنين ان هنا شيئا تخافين منه ؟"
"إنا خائف . . . . أنا خائف . . . . "

ووضع يديه على كتفيها تسليه لها . ونظرت اليه للحظه
نظرة احتقار و استكراه .

وسألها : هل يمكنني ان اقبلك ؟ و اندهشت للغايه .
ثم تقدم هو وقبلها مبتسما وشعرت كانها ماتت :
و اذا بحيوان جائع كامن فيه يخرج فينقض عليها ، يناضلها
ويطاردها ثم يأخذها .

"من فضلك . . . من فضلك . . . من فضلك . . .
من فضلك . . . من فضلك . . . "

كانت تصرخ ، تصيح ، تناشده ، تلتمس اليه و ترجوه مع ذراعيها
الملتفتين حول عنقه و خفتت صرخاتها بالتدريج .

وخارج السياره كان المطريقدم عرضا مهيبا من البهيمه والقوة .
" يجب على ان اعود الى البيت ، ستكون الوالدة فى البحث
عنى" صرخت بمرارة .

وحاولت ان تكبت نشيجها ولكنها لم تستطع، كان ذلك فوق سعتها.

وجلس فى مقعد السواق بهدوء، فتح علبه" ذهبيه" من السجائر واولع سيجارة.

وتمنت بيأس لو كانت فى البيت فى حجر امها تتسلى بربتها.

تون.... تون........ تون.........."

واستشاطت غضبا فجأة "هل تأخذنى الى البيت ام لا ؟""

واطفأ الراديو باستياء.

" لا تصرخى هكذا.... لا تصيحى......"

والتفت ميكانيكيا نحوها وقال "من فضلك لا تحدثى ضجه""

ورمى بسيجارته باستياء، واعقب السيارة وحركها على الفور.

كانت تتشنج.

"ما هذا ؟ كان عليك ان تقول لى كل ذلك، ان امسيه" رائعه" ضاعت عليك وطن صوته التهكمى "لما ذا تدرسين فى الكليه" ؟.... فتاة ريفيه"..."

وكانت تبكى حتى ذاك الحين عند ما ادار السيارة واستمع بلطف.

" انا متأسف... اذا كنت ساخطه" واذا جرحت عواطفك فاصفحى عنى من فضلك"

وكان نظره مرتكزا على الشارع بكل اهتمام.

و بدا أثناء ذلك كأن المطر انفذ كل ما عنده من القوة والحماس ، فكان الآن يمطر رذاذا . واسرعت السيارة بصموت على الشارع حديث الغسل ودخلت البلدة ، كان على معرفة تامة حيث يقع منزلها وحيثما كانت السيارة تتقرب الى شارعها خطر بباله أنها ستصيح الآن .

"من فضلك أوقف السيارة ، سامشى من هنا و الا سيرتاب الناس فينا "

وكان فى الحقيقة متأسفا ونهائيا اقترح هو بنفسه " أنا كما ترين أنت ، لا ينبغى ان ادخل فى حارتك ولأجل ذلك اوقف السيارة على الناحية "

لم تجب على ذلك وشعر برأفة نحوها . . . بلهاء . . . . . بلهاء غير ناضجة .

ونزل من السيارة وفتح الباب الخلفى مثل سواق طائع . فجمعت كتبها وعلبة الغداء ونزلت كآلة مع علامات التعب على وجهها .

كانت الحارة خالية بتمامها وما زال المطر يترشح ، وفى الضوء القليل من انوار الشارع بدا كانها الاهة — عذراء .

واحس بشعور عميق ان استعداءه عليها جعله عبدا كاملا لها . . . العار . . . . عار كل العار

" أنا متاسف " هو تمتم

●●

نظرت اليه . . . آه بيالة كأنها الآهة شابة مفترسة .
وتحركت سيارته ومرت بجانبها بسرعة . . . . ووقفت تنظر الى السيارة حتى اختفت انوارها الخلفية الحمراء .
وفجأة انطفأ مصباح العاصفة الذى كان يحاول تنوير الفناء ، انطفأ تحت ضغط العاصفة فخرجت والدتها مسرعة ليوقده مرة اخرى .
وكان الآن نحو الساعة الثامنة وفكرت الوالدة ان ابنتها لم تعد الى الآن فاضطربت جدا .
دخلت البنت البيت خافضة الرأس وبدت عليها امارات الكآبة كانها فريسة شيطان فى ملابسها المبلولة التعسة .
" ما هذا ؟ "
فبقيت ساكنة كأنها ميتة ووقفت كتمثال وانهمرت عيناها العفيفتان الواسعتان السوداوين دموعا .
فاضطربت والدتها اضطرابا كثيرا . " لابد أن حدث هنا شيئ " .
" ما بالك ؟ طفلتى ؟ " تساءلت بحنان .
" اماه " انفجرت باكية ومسرعة اليها .
" لماذا ؟ ما هذا ؟ . . . لا تبكى . . . اى . . . لا تبكى "
أماه ، " نشجت نشيجا عاليا مما زاد الام اضطرابا فربتتها قلقة هائجة . لم تدر ما ابكى بنتها . الا انها تأثرت وبدت تبكى بنفسها .
" لا . . . لا . . . . عزيزتى ، لا تبكى . . . أما زلت طفلة ؟
تعالى . . . تقدمى . . . قولى لى ما حدث "

وباحثه عن التسليه والراحه في حنان أمها بدأت تقول بعرج : "كانت السما تمطر . ولم يكن باص قاد ما . . . وكان ذلك الشاب لطيفا طبعا. "

واتمت قصه تجربتها المريرة ممتزجه بنشيجات عاليه.

وأمها المفزوعه المند هشه تراجعت في الزعاج وصرخت :

" آه ، انت دمرت كل شيئي قد فسدت أنت حالك " وشعرت كأن قذارة العالم كله وقفه أمامها - بنتها الفاسدة المنكورة المطروحه .

وكانت البنت السكينه تنشج .

"ماذا استطيع ان افعل ؟ كنت أنا أرتعد تماما في السيارة . . . وذلك الشخص - أنت تعرفين - ماذا فعل ؟ جلس بجانبي " . . .

لطمه فقط ولكنها دفعتها الى ناحيه الغرفه حتى انتشرت كتبها وعلبه الغداء الصغيرة في كل مكان .

" آه . . . أنت . . . أنت . . . . . . الواجب أن تقتلى "

صاحت امها التى كانت.

عابسه الوجه محمرة بالغضب واحست كأنما ستصدم بنتها على الحائط وتحطمها مقتوله.

كانت دارها قطعه صغيرة ملتصقة مع اربع قطعات اخرى ، فهرولت المجارات المتطلعات.

'لماذا ؟ ماذا حدث ؟ ' سألت عجوزة ، مدفوعه بحب الفضول.

'آه، لا شيئ'. اجابت الام.

'انظرى اليها، انها مبلولة تماما. ومن سألها الخروج فى المطر؟ أما زالت طفلة؟ واذا اصابتها الحمى فمن يمرضها؟'

'وامتحانها قريب جدا ايضا...'

وفقدت العجوز جل اهتمامها: 'دعى الامر مع انها مازالت طفلة'.

وشزرت الى بنتها شزرة ارتياب ومرت لحظات.

لم تدر ماذا تفعل، فاغلقت الشبابيك كلها والباب الامامى والبنت واقعة على الارض كانت تتوقع الضرب الشديد من الام فانتظرت بصموت لانها عرفت انها تستحق الضرب.

'لا أدرى ماذا افعل' تمتمت امها بخذلان. 'فقدت هذه البنت اللعينة بكارتها واقذرت احترام أسرة دينية طاهرة، يا رباه، يجب على ان اقتلها، فقونى على قتلها'.

ولفتت انتباهها السنة النار المترجرجة المفترسة فى المطبخ التى تطهر كل شيئ.

'ماذا عن احراق البنت حية' خطر ببالها اقتراح شيطانى. استطاعت ان تتصور بنتها وهى تحترق احتراقا كليا وجسمها الناعم الصغير يتلوى ويتحول ويذوب.

'ثم... ثم'.

'ثم ماذا؟ هل يتلاشى الاثم؟ هل يعود اسم الأسرة

طاهرا مغسولا من الوساخه" ؟ '

' يدوم للابد. '

' و لماذا ابقى حيه" بعد موتها ؟ '

و تأثرت الام للغايه" بينتها و حالتها الشجيه".

فاسرعت الى مصباح العاصفه" و اتى به قريبا من بنتها التى حولت وجهها نحو الحائط باكيه" بصوت عال و بكيفيه" موثرة للغايه".

و امها المتاثرة بدرجه" عظيمه" لعنت الاجنبي : ' هل سيعيش؟ اوه رباه '.

" واذا طردتها خارج البيت فمن يرعاها "

وإمسكت بيد البنت على مضض وقادتها الى الحمام.

" ماذا افعل الآن ؟ لنفرض ان انجح فى العثور على ذلك الأجنبى و ارجو أن يتزوج من ابنتى. . . فهل يتلافى الخسران هكذا ؟ واذا تزوج من ابنتى رباه ، فكيف يمكنها أن تعيش مع هذا الحيوان ؟ الاحسن ان احرقها حيه". . . "

وجلست البنت على اسكمله" جامدة ، مطبقه" الشفتين ، صفراء العينين فارغه" الوجه الشجى.

ترجرجت شعله" فى مصباح العاصفه" ، دعت الام جميع الآلهه" ان تعفو عن زله" بنتها و تطهرها مرة أخرى.

" ربى ، طهرها واجعلها عفيفه" عذراء مرة اخرى "

ارتعدت بنتها ووقفت مقشعرة اليدين ممسكه" بهما كتفيها منبهرة العينين.

ومستها يدا امها الباردتان السامحتان وأخذت تخلع منها ثيابها واحدا تلو الآخر حتى وقفت بنتها عاريه" الجسم تماما... مجردة ... لا، عاريه" مثل تمثال، يمتد شعرها الطويل المجعد على ظهرها.

وأخذت أمها الدلو وشرعت فى صب الماء عليها.

واستمرت العمليه" مدة طويله" ولكنها لم تتعب.

وسألتها متهامسه".

" هل تعرفينه ؟ من هو ؟ "

" لا "

" آه، لعنه الاله، هل سيعيش " واحست فى يأس وحزن لعنه" الأنوثه" بإثرها.

وتذكرت فجأة زوجها الذى مات حينما كانت بنتها طفله" فقط.

'ما اسعده، قد مات قبلى'، تمتمت.

'لا ينبغى لك ان تقولى' قالت بلهجه" جادة 'لاتكتبسى أمام احد يعرف عن الحادثه"، فان عرفوا فستنحطين من اعينهم وستقذر أسرتنا كلها، انت لا تعرفين ياطفلتى ان مجتمعنا مريع، سيذلك هذا المجتمع ويضع عليك الحدود. ان فضائحهم وأخلاقهم كليهما

سيذلانك ، الناس اشقياء لا يسمحون لفتاة مستغلة مخدوعة وكئيبة ان تعيش بهدوء. انهم . . . . ولما ذا اتكلم عن الآخرين ؟ لو علمت انا بقذارة احدى بنات الجيران لاتخذت منها موضوعا للاستهزاء '.

كانت متعبة و قانعة بان اثم بنتها قد زال تماما.

' قومى من الفرش واتبعينى ' قالت الام ' لا اريد ان أسمع كلمة عن هذا ' وقدمت المنشفة الى بنتها بحنان وعطف.

وزادت عطفها و حنانها على بنتها عند مارأت الى وجهها الطاهر السعيد وقبلت ناصيتها بحنان.

' أنت طاهرة ، ايتها العزيزة ، انت طاهرة تماما. . . . طاهرة مثل الرخام '.

' ولكنى اذا اقترفت الاثم فى فكرك فلن تتطهرى ، على انك مازلت طفلة غير قادرة على اقتراف الذنوب '

وصرخت بصوت منهار متعبة من الحالة المعيبة المثيرة باثرها.

' نعم أنت طفلة اعرفك جيدا ، ماذا يعرف العالم عنك ؟ لأجل ذلك ينبغى ان تكونى على حذر ، ويعيش هذا العالم بالفضائح ويغتذى بالفضائح و يبتهج بالفضائح '

' انت طاهرة . . . نعم . . انت عذراء . . . هذا حق ، هل تقطعين رجلك اذا وقعت على قذارة ؟ بعد غسلها ستذهب الى المعابد '

' تذكرى يا طفلتى ان الخلق امر يتعلق بالعقل والذهن '
هل تعلمين قصة أجالى جأنى. استعادها راما لانها كانت
طاهرة الفكرة فعليك ان تكونى على حذر.. لاتلوثى عقلك وفكرك.
'انسى كل ماجرى — طفلتى العزيزة — انسيه كأنك رائيت
حلما مزعجا '
وجاءت بملابس جديدة وساعدت بنتها على لبسها.
كانت البنت تمضغ شيئا.
' ماهذا ؟ '
' علك '
' يا حمقاء ' ' ابزقيه '
ودخلت غرفة العبادة تتبعها وعبدت واستغرقت فى عبادتها
وصمتت. ' التمسى الى الله يا طفلتى ان يغفرلك ، انا ايضا مسئولة
عن كل ماحدث ، كنت فخورا للغاية ان طفلتى ستذهب الى الكلية '
' على كل حال مازلت طفلة بالنسبة لى ، ولكنك لست طفلة
فى نظر الآخرين ، تذكرى أنك لم تعودى طفلة. '
بكت بمرارة.
' لا تتحدثى عنه أحدا '
بقيت بنتها ساكنة.
' عدينى بانك لن تتفوهى بكلمة عن هذا لاحد. '
سألتها كانها هى بنفسها تحتاج الى ان يغفر لها.

' نعم ' امى ، سابقيه سرا. '

' حسنا . . . حسنا جدا . . . وعليك أن تكونى على حذر تام منذ الآن ' ووضعت قليلا من الرماد المقدس على ناصيتها وهى تتلو الادعيه جهارا .

ولمعت آثار العبادة فى اعين بنتها.

' لم تعد هى طفله ' . . . ادركت ' لم تعد هى طفله. '

هى تذهب الى الكليه وتمر بها عدد لايحصى من السيارات على الشارع .

ولكنها لاتلقى اليها نظرة ، اللهم الا عند اجتيازها الشارع ولكن هل تجد فى نظرتها حذر من يتفادى حادثه اخرى.

مترجمه من الترجمه الانكليزيه للنص التاملى.

تعريب : الدكتور محمد اقبال الأنصارى

استعراض الكتب

لطمة

ف.س. دخل

انقضت كلمعة برق على ولدها و لطمته. واندهش كل من كان جالسا على المائدة ولم تكن قد خضعت لعاطفة الغضب خضوعها الآن.

على ان سعيد كان قد سألها ذلك. ما اطيش هذا الولد كان. كانت طيارة ابيه على و شك القيام خلال ساعتين. كانوا يتناولون الفطور قبل خروجهم الى المطار حين فاجأ الاخ الاكبر بقوله: اذا تحطمت طيارة الوالد هذه المرة . . . . . كان الوالد منذ ايام كثير الترحال الى الخارج ، كان الجميع ينظرون بحيرة و دهشة الى الاخ الاكبر حين اضاف الاصغر ملاحظا. 'اذن يموت الوالد و تتزوج امي مرة اخرى.'

ولم تكد هذه الكلمات تخرج من فمه ان لطمت سعيدا لطمة تركت آثار اصابعها الخمسة على وجهه. و انهمرت الدموع من

لطمه"

عينيه .

وفى اثناء ذلك وصلت سيارة المكتب ، تعلنهم وصولها بالبوق فغادروا الى المطار الذى كان على مسافه" من منزلهم .

و بما ان الجميع كانوا مستعجلين للوصول الى المطار ، انستهم العجله" هذه الواقعه" المسيئه" . كان حقا من بلاهه" سعيد ان قال ما قال ، ولكن لاتنحصر البلاهه" فى سعيد ، كان رشيد ايضا ابله مثله على السواء ، ما من احد يثرثر حين مغادرة احد الى الخارج .

ولكن عند ما تربى الاولاد فى هذا المنزل هذه التربيه" ، فما يمنعهم ان يقولوا ماشاؤا و يفعلوا ما ارادوا ، لامانع ولا زاجر .

ولم تكد شيرين تعود من المطار ان اصحبت مشغوله" ، كان وقت الذهاب الى المكتب ، و تتابعت فى المكتب اجتماعات احدها تلو الآخر مما انساها تماما الواقعه" المسيئه" التى حدثت على مائدة الفطور . و ضربت التلفيون للخادم ان يقدم الى الاولاد عصير الاورنج ، لان سعيد لم يكن فى تمام صحته ، كان فاقد الرغبه" فى الا كل .

والعادة الشائعه" فى مكتبها كان ان يتغدى جميع الموظفين الاعالى فى غرفه" معا ، و ذلك ليجتمعوا على الاقل مرة فى كل يوم ويناقشوا المسائل وينهوها بدل ان يبادلوا الحوار التليفونى او الملفات ، وكان فى ناحيه" من القاعه" مذياع تمتعهم بالموسيقى و يتناول الموظفون مشروبا ويحضرالغداء .

وما كادوا يبدءون الغداء ان تدخلت سكرتيرة شيرين قائله" :

مادام ، هل غادر زوجك على طائره رقم ٤٢٠ هذا الصباح .
انزلقت اللقمه" من يد شيرين التى اندهشت .
'الطيران رقم ٤٢٠' سألت السكرتيرة مرة اخرى .
' نعم هو نفس الطيران '

وبمجرد ان سمعت السكرتيرة جوابها اندفعت الى القاعه" ، واستمعت الاخبار فى الهنديه" ، وكانت الآن ساعه" النشرة الانجليزيه" . كان الاسوأ قد حدث ، اصيبت طيارة طيران رقم ٤٢٠ بالكارثه" ، ولم تمض وقت على قيام الطائرة من المطار ان تحطمت فى الهواء ، ولم يكن ادنى رجاء لبقاء احد ولا للطيارين .

وحين استماع الاخبار انهارت شيرين فى حجر احدى زميلاتها ، فوضعوها على ديوان وارسل الى دكتور واضطر الدكتور الى كفاح طويل لانعاش شيرين واعادتها الى الوعى. كانت خائفه" ، ولم يسبق للدكتور ان يعالج مريضا مصابا بصدمه" كهذه.

لم يستطع احد فى المكتب ان يودى عملا ذالك اليوم ، اذ كان موضوع كل طاوله" هذه الحادثه" ، ورثى كل واحد لحاله" شيرين .

واصبحت غرفه" شيرين فاقدة الحياة بعد ان كانت دائما مليئه" بالنشاط والروح ، لم تذهب الى المكتب لعدة ايام. عندما استانفت العمل لم يستطع احد ان يعرفها ، صارت كفحم خشبى نحيل .

وبدا لها منزله كانه يفترسه. شيرين وولداها ومثل هذه الدار الواسعه" ، كانت دارها تحتاج الى خادم مستقل لتنظيفها. وكانت

لطمة

ثمن الايجار تعادل معظم مرتبها الشهرى ، فانى لها ان تبقى فى هذه الدار .

شكرت شيرين ربها ان لم تكن قد استقالت من وظيفتها ، بالرغم من اصرار زوجها منذ شهور ماضية على الاستقالة : كان يقول : عندى عشرة اشخاص فى مكتبى ياخذون المرتب اكثر مما تاخذين. ' واذا لم تترك الوظيفة فكان لانها كرهت البقاء بدون العمل. اذ بدأ ولداها يذهبان الى الدراسة. فلم تدر كيف ستقضى الوقت ان تركت الوظيفة وبقيت فى البيت. كانت تجارة زوجها توسعت ولكنه ربما استثمر الارباح فيها مرة اخرى.

وسرعان ما احست انها تصبح صبية ، ان تستطيع البقاء فى هذا المنزل ، فبعد ان انتهت من امور زوجها شعرت ان القيام فى هذه الدار فوق طاقتها. لاتستطيع ان تدفع فاتورات الكهرباء والماء وترميم و تصليح الموبليات. ولكن المشكلة كانت ان ثمن الايجار لمنزل ذاغرفتين فى هذه الايام لم يكن اقل مما كانت تدفع لدارها هذه التى استاجروها قبل عدة عوام ، تضاعف الايجارات منذئذ. فلم تدر ماذا تفعل ، لو لم تكن لديها اولاد فلعلها لم تخف من الموت جوعا ايضا. ولكن مع ولدين مترعرعين يجب عليها ان تسكن دارا ارخص ما يمكن ، ولابد من غرفة مستقلة للولدين ، و اقترح احد اصدقائها طريقا الى التخلص من هذا المازق. تستطيع شيرين البقاء فى البيت ولن تضطر الى الانتقال الى دار ارخص او الى تقليل

مصارفها، وتحيرت شيرين لماذا لم يخطر ببالها هذه الفكرة فعلا. كانت تشعر بمرارة وكآبه" منذ عدة شهور ماضيه". كانت الحيله" بمنزله" عصى للغريق فلتمسكه فى ظروفها الراهنه"، فبدا لها بريق امل. وعرفت من مذكرتها انها تذهب الى مصفف الشعر بعد عشرة شهور، ثم التفتت الى الستر التى تجمع عليها غبار، وغيرت غلاف الموائد. وجاءت بالزهور للباقات المختلفه" وازاحت صورة زوجها الكبيرة مع الحاشيه" السوداء من غرفه" الاستقبال الى غرفه" الاولاد. كانو يقدمون تحياتهما اليها قبل كل شئى فى الصباح.

كان الطريق الذى اقترحه احد اصدقاء شيرين فى الحقيقه" طريقا يمكن شيرين ان تمكث فى دارها كما كانت. كانت عليها ان يقبل ضيفا متحملا نفقاته. وبهذا الطريق سيصير الامكنه" الخاليه" من الدار تحت الاستعمال، وسيكون هنا من يشترك فى تحمل تكاليف الدار، وفوق ذلك وجود شخص آخر فى الدار يكون وقايه" لها ولاولادها من الغوائل، فان العيش لوحدها فى دار كبيرة لم يكن خاليا من الاخطار، قال لها صديقها، "اذا وجدت نزيله" فيكون احسن وستكون زميله" حسنه".

وبعد اعداد الدار فى اسبوع او عشرة ايام شرعت شيرين تبحث عن ضيف مناهد. وعند مالم تجد احدا اعلنت فى جريدة محليه"، فوردت اليها عدة طلبات، ولكنهم كلهم كانوا رجالا.

اذن ماذا — قال صديقها، يمكن ان تقبلى الرجال، فانهم لن

يتدخلوا فى امورك كما تتدخل النساء ، وسيمكنك ان تعيش بهدو.

ثم انتخب صديقها احد الطالبين ، ولم ترد شيرين ان تزعج نفسها فى هذا الامر ورأت انها ستقبل اى شخص يدفع واجباته الشهريه" بانتظام ، واقترح صديقه بان تطلب الاجرة سلفا لكل شهر ، وسرعان ما نزل اليها نازل ، واحست شيرين فى البدايه" باجنبيه" ليوم او يومين ثم استقرت الامور ، وانتخب صديقها ضيفا من الاجانب ، مخافه" ان يصبح الهندى مزعجا لها.

واضطرت شيرين الى تغيير يسير فى البرنامج ، والا بقى كل شئ كما كان. كان النزيل يخرج من الدار ويعود اليها فى الاوقات المحددة ، ويتغدى ويستريح فى الاوقات المقررة . مرت ايام ثم اصبح جزءا من الاسرة ، وانس به الولدان ، وانس هو الآخر نفسه اليها ، كان ياخذهما الى الخارج وقت فراغه ، وذهبوا حينا ما معا الى السنيما وحينا ما الى المسرح وحينا ما الى النادى ، ودعاه الولدان باسم العم والسوا . واتى بالازهار من مكتبه يوميا مما ملأ الدار بنكهه" على الدوام.

وبعد ايام كان عيد ميلاد الولد الاصغر ، لم ترد شيرين ان تحتفل به . الا ان الولد لم يستمع اليها . ودعا اصدقاءه وزملاءه وجمع رزمه" من التحف. وبعد ان غادر الضيوف بدأ الولد يفتح العلب والرزمات . وساعدته امه ، وفتحا فى النهايه" هديه" النزيل . كان اداة التصوير ، فتطاير الولد فرحا ونظر الى امها شاكرا للضيف ، وتذكرت

ك۰ م: دخل

ان الولد سأل اداة التصوير فى عيد ميلادها السابق الا ان اباه لم يستمع اليه . وناشدته قائلة" اشتر له اداة رخيصة" ولكنه لم يلتفت الى قولها ايضا .

والان قدم النزيل باداة تصوير راليفليس ، وشعرت شيرين كان احدا لطمها لطمة" ، وبدا كان الافراد الخمسة" نقشوا فى وجهها انتحرت و تحمرت ، وسالت الدموع من عينيها.

ثم واضعة" يدها على كتف الولد قالت له ، ولدى انت لطمتنى.

كلا! امى. تعير سعيد.

ولدى! ثارا لذلك اليوم ، لطمتنى .

كلا! امى ابد. لم يفهم سعيد. ماذا كانت امه تعنى.

تعريب صدرالدين عامر الانصارى

فكرة وهائت هيد عن الله "ج' سرينواسان ، كرناتك بك ايجنسى بنغلور، ١٩٧٥ ، ١٥٦ صفحه" ، الثمن ١٥ روبيه".

ان الدكتور سرينواسان بحث فى هذا الكتاب مهمه" هى أوسع مما يشير اليها عنوان الكتاب. لأنه لم يحلل فيه فكرة وهائت هيد عن الله فحسب بل فلسفته الكامله" مع موازنتها مع الانظمه" الشرقيه" والغربيه" الاخرى.

ان الوجوديه" المعاصرة هى واحدة من تلك الانظمه" ، وقد استخدم الكاتب سارترى كاساس للموازنه". وان الخلاف الكبير بينه وبين وهائت هيد هو مبدأ الله و مبدأ الخلود لوهائت هيد : الفكرتان اللتان رفضهما سارترى رفضا تاما. ان واقع الآلام الانسانيه" التى لا يمكن انكاره والذى جعل محالات الانسان لا طائله" وكذلك عدم كفاءة الشهادة الايجابيه" للحياة بعد الموت يجعل لسارترى غير

الممكن أيه" نتيجه" اخرى.

ان سارترى يرمز الى الوجوديه" الالحاديه" المعاصرة التى تهدف الى تحديد الشهادة الى نوع تجريبى. ولذلك فانها لاتترك مجالا للايمان بما يمكن أن يصبح الانسان على الرغم مما هو يكون فى اغلب الاحوال. ولا شك فيه انه اذ راى احد الانسان تمثيلا للوجود لنفسه ويمهل واقع القبولاديه" فى الانسان والكون فلايمكن التخلص من اليأس والعدميه"، غيرأن هناك سؤال يمكن أن نرفعه وذلك هو هل يستخدم الوجوديون جزأ فقط من الشهادة المتوفرة ؟ لأنه اذا بحث احد عن عبر المظاهر ونظر الى المستقبل مثلما ينظر الى الحال فهل لا يجد أشعه" الأمل تلمع على الافق ؟

سوف يجيب و هائت هيد نعم. فانه يصراولا على أنه يمكن لنا أن نجد الاستقراء والنظام والتقدم فى الكون أيضا اذا نظرنا اليها فعلا. وأكثر من ذلك فان أحسن شرح ممكن لنظام مثله هو حتى الآن منظم اعلى. وعلى الرغم من اصرار سارترى على الحال كواقع وحيد يبرز و هائت هيد أن الحال ليس ظاهرة مستقله" بل يكون دائما نتيجه" للماضى ومصمما للمستقبل. و ان الواقع كعمل تدريجى ليس الا مثلا لنظام الواقع فى مصطلح مبدأ السبب والتاثير. وأكثر من ذلك فان الانسان ليس له أن ينسحب من الواقع الجارى فى اليأس بل له أن يساهم مساهمه" نشيطه" فيه و بذلك يتحد مع الله فى التقدم الا بداعى للعالم.

ان وهائت هيد لايتفق مع سارترى على أن الموت نتيجة عملية الهلاك ، أى السعى الى اللاشئ الذى يبتدئ منذ الولادة — و بدلا من ذلك فان الحياة والواقع هما ذا هدفية ومعنوية ، وان معنوية مثلها لايمنحها الانسان ، بل هى تكون متضمنة فيه كخلق الله — ثم القيم ليست مخلوقة بايدى الانسان ، بل انها ملازمة بالكون — وان الموت ليس قضاءا تاما على الفرد والقيم الملازمة بوجوده ، بل أن القيم التى يحدثها وجود الفرد تصبح متاصلة بالتقدم أو التطور المستمر لكلية العالم.

و بموجب وجهة النظر هذه يمكن قبول العتاب و الآلام بدون يأس ، و يمكن النظر اليها كاساءة استعمال الحرية التى تحتاج اليها لجعل الانسانا لا روبوطا. وأكثر من ذلك فانه بينما يجعل واقع الحرية التناقض بين الانسان والانسان امكانية لايجعلها ضرورة. وان كان لواحد مصلحة راسخة فى الكلية ، فمن الممكن أن يشك فى الوجود بين الملحدين بدلا من أن يعلن الخلاف لابد منه ، غير أنه ليس بديلا وحيدا كما يعترف به وهائت هيد.

وأما وهائت هيد و مدارس فكر ويدانت فيتحير أحد بأن التباينات بينهما هل هى كبيرة كما يؤكد عليها الدكتور سرينو اسان و اذا اعتبرناه بالفاظ ليمن فان وهائت هيد يدعى بأن الله ليس قادرا مطلقا وكل العلم منفصلا من الواقع بل ان الله واقع — وان لم يكن ذلك مماثلة ، فهل ليس ذلك مثلا للتماثل بين وهائت هيد

وفيدانت ؟

ان وهائت هيد يعلن أيضا بان الوجه الذاتى للفرد بينما يقف مع الموت يستمر وجهه الموضوعى او الواقع بحيث يصبح واقعا مطلقا ، لأن القيم التى ينجزها فرد فى حياته لا تضاع بل تصبح جزءا من ذالك الواقع المستمر الاعظم — فان نجعل برهما بديلا للواقع فهل ذالك ليس متماثلا آخر ؟

ان وهائت هيد يشير أيضا الى ظاهرة التناقض و ذالك هو أن الله بينما هو العالم هو الذى يتجاوز العالم — فهل لانجد ظلال فيدانت فى هذا الاعتقاد ؟ وأخيرا فانه يمكن لأحد أن يلاحظ أن نظر وهائت هيد الى المضادات المفروضة "كمتمه" لامعاديه" يجعله مجانسا لفيدانت و يميزه من زملاء الغربيين المعاصرين — وان رفضه لنوع الفكر المتضمن الموضوع و الهدف الذى قدمها الفلاسفه" مثل أرسطو و ديكارتيس ولوكى يفصله ايضا من زملاءه الغربيين و يجعله مجانسا لفيدانت .

و بأى حال فان دعوى الكاتب حول اختلاف افكار وهائت هيد من فيدانت والافكار الاخرى التى بحثها الدكتور سرينواسان فى كتابه سوف يبقى للقارئين أن يحكمو فيها — وأما ما يمكن قوله بدون تذبذب فهو أن الكاتب قدم لنا كتابا متحديا و مثيرا جدا. وقد زودنا بتحليل عميق لافكار و هائت هيد الماورائيه" مثل فكرته عن الله وأفكاره المتعلقه" بفيدانت و الفلاسفه" التقليديين وكبار الوجوديين

الغربيين وعلى الاخص سارترى .

دونالد. ج. بشية

ثورة فى المواصلات ، نارائينا مينن ، نيشنل بك ترست/الهند ، ١٩٤٦ ، ٩٠ صفحه" الثمن ٧٥/٥ روبيات —

ان هذا الكتاب نتيجه" لتسلسل حسن للظروف. ان الهند قد شهدت فى العالم الاخير افتتاح تجربه" التلفزيون التعليمى بالقمر الصناعى ، وكان هذا الاختراق فى الثورة المواصلاتيه" نتيجه" للمحاولات المشتركه" لاذاعه" عموم الهند و منظمه" الابحاث الفضائيه" الهنديه". وانه قابل للفهم أن اذاعه" عموم الهند انتخبت بمناسبه" احراز هذا الانجاز الدكتور نارايئا مينن لالقاء المحاضرة السنويه" التذكاريه" للسردار بتيل حول هذا الموضوع . وان هذا المجلد المستعرض يشتمل على نص ثلاث محاضرات استغرقت كل واحدة منها ٥٠ دقيقه" ألقاها الدكتور مينن فى شهر نوفمبر الماضى فى نيو دلهى.

ان الدكتور مينن بصفته مديرا عاما سابقا لاذاعه" عموم الهند أكثر بكثير من مراقب للثورة المواصلاتيه" فكان مساهما نشيطا وحتى محركا لهذه الثورة التى لاتزال تستمر حتى الان. وكان فى عهده على ذلك المنصب عندما ابتدأت الخدمه" اليوميه" للتلفزيون

فى دلهى ، وكانت قد قدمت توصيه" ببدأ برنامج تجربه" التلفزيون التعليمى بالقمر الصناعى وقد عامل الدكتور مينن الموضوع مع هذه المعلومات الداخليه" .

فى محاضرته الاولى مسح الدكتور مينن السلسله" الكامله" للمواصلات ابتداء من عهد الانسان البدائى الى عهد الاقمار الصناعيه".

وذكر الدكتور مينن مديونيته للمارشال ميكللوهان الفلسفى الكنادى للمواصلات الجماهيريه" واعترف فى مقدمه" الكتاب بأن الافكار " الميكوهانيه" توجد هنا و هناك ، وفى كل مكان فى محاضراته. مثلا أن العبارات الميكلوهانيه" مثل القريه" العالميه" " و " الفضاء الصوتى " ذكرت فى بدايه" الكتاب — غير أن الدكتور مينن قد أخذ الحقائق المعروفه" و الغير معروفه" من مختلف الانظمه" والتواريخ والاحصائيات كى يقدم قصه" مترابطه" لانشغال الانسان بفن — والان علم المواصلات — وانه امر مصادف أن الدكتور مينن مواصلاتى جيد — و يمكن التمتع بالفاظه الملفوظه" بالطباعه".

واما المحاضرة الثانيه" فهى تثنى ثناء على مجموعه" العلماء والمخترعين والتكنولوجيين الذين جعلوا فى فترة خمسين عاما تقريبا من الممكن الانجازات العجيبه" لانظمه" المواصلات الجديدة — وقد عامل الدكتور مينن تاريخ تطور النشر و المواصلات على نحو محكم وجيد. غير أن الدكتور العالم أخطأ كبيرا فان هناك صله" غايبه" فى تعبيره . فقد أهمل إهمالا تاما الطريق الفيلمى (السلوليد

والتسجيل على شريط مغنطيسى كليهما) والعلماء والمهندسين الذين حسنوها وقادة حركه" الفيلم الوثائقى ، والذين اتخذوا طريق الفيلم للتعليم والارشاد والتحريك. وذلك خطأ كبير لأن الفيلم هو ضرورة أساسيه" لابد منها للتلفزيون والمواصلات بالقمر الصناعى غير أنه يمكن تأويله. فان الدكتور مينن ' انسان صوتى ' و ' انسانى سمعى ' كما أنه عالم للموسيقى ولاعب بالفينا وانه كان يستطيع أن يمسح على الاقل مسحا سريعا فى محاضرة الثالثه" اسهام الفيلم الى الثورة المواصلاتية". غير أن المحاضرة الثالثه" تتركز على استخدام التلفزيون وتجربه" التلفزيون التعليمى بالقمر الصناعى كآلات للتطور الاجتماعى لبلد نام مثل بلدنا. وهنا أيضا عنصر غائب. فعندما يثنى الدكتور مينن ثناءا جميلا على الفقيد الدكتور وكرم سارابهاى لبدء برنامج تجربه" التلفويون التعليمى بالقمر الصناعى لم يذكر حتى ذكرا عاديا منظمه" الابحاث الفضائيه" الهنديه" التى حققت أحلام الدكتور سارابهائى. وكذلك كان من الممكن ذكر تطور برامج تجربه" التلفزيون التعليمى بالقمر الصناعى اجماليا لأن موادا كثيرة متوفرة حول الموضوع منذ نوفمبر الماضى.

وبكل حال فان الدكتور مينن قدم خدمه" ممتازة بمحاضراته التى أسهمت الى الاطلاع على الثورة المواصلاتيه" التى يجب أن تؤدى الى توحيد النوع الانسانى وتعزيز ' القريه" العالميه" '

جاج موهان

الاغانى الجماهيريه" لجنوبى غجرات ، السيد مادهو بهائى بتيل ، الهيئه" الهنديه" للموسيقى ، برودا ، الثمن ٢٥ روبيه".

ان الموسيقى الجماهيريه" أقدم بقرون من الموسيقى الفنيه" وحتى أن البلدان التى ليست فيها انظمه" من الموسيقى الفنيه" بما فيها البلدان التى تسكنها الا روميات لها أغانى و موسيقى جماهيريه" وتلعب دورا مهما فى حياة الجماهير ، وذلك السبب فى الواقع أن الموسيقى الجماهيريه" فى جميع البلدان تمتلك بعض مميزات مشتركه".

ان الموسيقى الجماهيريه" الهنديه" قديمه" قدم كتب فيها ، فان هذه الكتب تذكر كيف كان الحارثون ينشدون بالابتهاج وهم يحرثون الارض بثيرانهم وكيف كانت الثيران تتلذذ بتلك الموسيقى ، وان الموسيقى والأغانى الجماهيريه" تكثر فى مختلف مناطق شبه القارة الواسعه" ، وان جميع مجالات الحياة الانسانيه" من الولادة الى الموت تعبر فى الموسيقى والأغانى وان جميع فصول العالم ، فصل الامطار وفصل الحصاد وغيرهما لها أغانى مستقله ، ثم هناك أغانى الحب وأغانى الزواج وأغانى الوداع وأغانى لاسترضاء الآلهه" أثناء الحفلات وكذلك فان الحياة كلها مملوءة بالأغانى والموسيقى.

ومن مناطق الهند أسهمت ولايه" غجرات كثيرا الى تمويل آداب البلد والموسيقى والرقوص الجماهيريه" ، وان مفخرة هذه الولايه" بهذا الصدد فى رقصها الذى يسمى " جاربا " والذى ينال

تدريجا شعبيه" فى طول البلد و عرضه –كما أن ' خايالا ' و 'لاوانى' 'و أباوانى' من الانواع الاخرى للموسيقى الفاتنه" الساحرة فى غجرات.

وقد قام السيد مادو بهائى بتيل ببحث واسع عن الأغانى الجماهيريه" لغجرات ولم يزل يجمعها نظاميا طوال سنين، وان المقالات التى كتبها فى المجالات الادبيه" القيمه" و القراطيس التى قدمها فى مؤتمرات الحضارة الجماهيريه" جعلته معروفا فى العالم الخارج كباحث وقف نفسه لمجال الموسيقى الجماهيريه" لغجرات.

و فى تعريف مشوق طويل بحث الكاتب القسمات الخاصه" لغجرات كمهد الثقافه"، و ان التواتر النظامى هو همسه" الحياة لأغانى الجماهيريه" كما ناقش ثانيا أنواع التواتر النظامى المستعمل فى موسيقى غجرات الجماهيريه". وأما ما يتعلق بلغه" الأغانى فان الاستعارة تستعمل بكثرة كاثرة فيها كما أن الرمزيه" تلعب دورا مهما. وان قريه" ساراف التى ينتمى اليها الكاتب ممثل حقيقى لغجرات وان تصوير حياتها الاجتماعيه" و حفلاتها تؤفر الخلفيه" الضروريه" لأنواع الأغانى الجماهيريه" التى جرت دراستها فى الفصول الآتيه".

وقد تابع التعريف التراجم الانجليزيه" لعدد من الأغانى الجماهيريه" مثل أغانى المهد والتربيه" والحب كما نجد لفصل الرقوص الجماهيريه" تعريفا مشوقا لرقوص "جاربا" و "كارالى" و "راسا" مع تراجم الأغانى الممثله" التى تغنى مع هذه الرقوص. هنالك أكثر من مليونين من السكان القبائليين فى غجرات ولهم نوع خاص من الأغانى و الرقوص

وآلات الموسيقى .

وقد طبع ٣٤ غناء جماهيريا مع الملاحظات ، وقد طبع نصها في الخط الروسي و ذلك انفع الفصول فى الكتاب لأنه سوف يمكن أى واحد ان يعرف الملاحظات من الشاد و لعب الألحان بدون أيه مساعدة .

ان الموسيقى الهنديه تنال شعبيه فى جميع العالم و انه وقت مناسب جدا لاستعمال الملاحظات فى كتابه الألحان الهنديه .

و ان الملحق الثالث لهذا الكتاب شرح نافع للالفاظ التى استعملت فى الكتاب مع معانيها و الملاحظات فى الانجليزيه . وسوف يرحب محبو الأغانى الجماهيريه الهنديه بهذا الكتاب الذى نشرته الهيئه الموسيقيه الهنديه / برودا . وقد أضاف السيد ر. س. مهتا الى الكتاب مقدمه مفيدة .

— ت ، س ، بارتاسارتى

سرت شندرا : الرجل و الفنان ، س ، س ، سين جبتا ،
من مطبوعات ساهتيه اكاديمى / نيو دلهى ، ١٠٠ صفحه ،
الثمن ١٠ روبيات.

ان الشعراء توورودت و سروجنى نائيدو و رابندرا ناث طاغور و

الصوفى آربندو وكتاب القصص الطويله" بانكيم شند وسرت شندر، هم نجوم لا تزخرف بهم ولايه" بنغال فحسب، بل يتنور بهم شبه القارة كلها ــ وكان من أبرز هذه الشخصيات السيد سرت شندر، فلقصصه الطويله" والقصيرة سعه" وجهه" نظر خاصه"، كما أنها تمتاز بسمه" مميزة من تصوير القيم وتمثيل طموحات المجتمع مثل كتاب القصص الطويله" الانجليز ديكنس و هاردى. وان التصوير الجدى والمروع لتباينات المجتمع التى لا يمكن التخلص عنها كان قد جعل كتابه" هاردى ذات دوام ولكتابه" السيد سرت شندر وصفات مثلها.

ولابد لتفهم و تقدير مميزات أى كاتب من دراسه" مختلف أوجه حياته، وقد جاء كاتب هذا الكتاب السيد سين جيتا بدراسه" مثلها. فانه مدد دراسته الى مديريات بنغال التى عاش فيها السيد سرت شندر وكذلك رنغون وكلكتا التى كان قد سكن فيها متاخراً. ولم يزل السيد سرت شندرا طوال هذه السنين يواجه فقرا مجهدا ما أصبح قوة محركه" لكتابته. وكان السيد سرت شندر عبقريا ابداعيا مع موجه" سياله" ما كانت أن تصبح روح كتابه" جديه" لشعب أسير. ولذلك فان ترجمه" حياته القصيرة تبدو ككتابه" خياليه". وان تصويره القلمى يصور فى الخلفيه" الفرق بين السيد سرت شندر و معاصره السيد رابندرناث طاغور الذى كان حفيد الأمير دواركاناث ونشأ فى خلفيه" قصريه". فكان السيد سيرت شندر قد ولد فى قريه"

فقيرة جدا لم يكن مأمونا فيها الخروج من البيت بعد غروب الشمس. بينما كان السيد طاغور يمتاز بالازدهار و متاخرا باقامه" دار شانتى نكيتن التى أصبحت مركزا للنخبه" الذين كانوا يريدون تعبير الذات فى مختلف الفنون. وكان السيد سرت شندر قد ولد فى عام ١٨٧٦، ولم يكن لديه وسائل ماليه" حتى يتم دراسته النظاميه" فى مدارس مديريه" ولايته بهاغلفور. و ان ظمأه للتغير وقوة شعوره لم يكن من الممكن كبحها فى الحدود الضيقه" لزمرة محافظته لعناد من طائفته التى كان قد ولد فيها، فكان من الطبيعى أن يلتحق بالزمرة المتمردة للسيد سب شندر بنرجى الذى كان قد تخلص من التقاليد وحتى سافر الى اوروبا. وكان السيد سرت شندر ربما يغيب فى جولات غير نظاميه". وكان يمتاز بشعوريه" انسانيه" ثمينه" للبحث عن الحقائق. وقد ذهبت به الحياة الى رنغون فحاول هناك أن يطبق أفكاره المحتاجه" الغير تقليديه" فى حياته نفسه.

و أما بقيه" الكتاب فهى دراسه" موضوعيه" للعبقريه" الادبيه" للسيد سرت شندر وكان من الزى فى الثلاثينات للشباب فى المدارس مطالعه" تراجم كتب بانكيم شندر و سرت شندر، وان التصميم المكافح و انواع الابطال و المغامرات الغير عاديه" لا بطال السيد بانكيم شندر كانت تستعبد الشباب، و كانت كتب السيد سرات شندر المثيرة الافكار العميقه" جزأ من أحلام وطموحات الشاب لانهم كانوا يريدون أن يعتلوا أنفسهم مع بعض الكتب الشامخه"، ولو كانت غير

تقليديه" ، التى تؤدى الى التخلص من تحجر القلب للدين و القسوة الصارمه" للمجتمع الهندكى. و حتى أن مطالعه" تصوير هنزى أو دامون رونيون الرائع للطموحات الساذجه" للفقراء الذين يحاولون من أجل الحصول على مكان لائق للانسان ربما يذكر الذهن الامزجه" المثيرة و العواطف لسرت شندر. فقبل الثوريين الذين قد حاولوا خرق قوة الامبرياليه" بالقنابل و أعمال العنف الاخرى كان السيد سرت شندر من الكتاب المتقدمين الذين خططوا فى كتبهم أبطالا كانوا أن يصبحوا الطراد البدائى للمناضلين من اجل الاستقلال فعلا و الذين أصبحوا قوى تاريخيه" للتحرير.

و كما أن السيد سين جبتا يشير اليه فان السيد سرت شندر كان ساحرا بالالفاظ التى هى تبدو قريبه" جدا من الناس الذين صورهم فانه كان يعرف طموحاتهم و خشياتهم وكتب عن همومهم وأفراحهم بجودة و ألفة" ومؤاساة لم توجد قط فى الشعر او النثر.

وقد ناقش الكاتب السيد سين جبتا مختلف قصصه مثل جريهاداها (البيت المتحطم) ، دهنا باونا براديدى ، بارينيا ، بيرج بو ، ديوداس دتا وغيرها ، وقد صور السيد سرت شندر أبطال هذه القصص على نحو ممتاز و واضح على روح السيد شرت شندر للقارئين الذين لم يكن لهم المام بكتابته من قبل.

و هناك بساطه" مباشرة فى تحليل الكاتب المشوق ، وقد نشره حقا المجمع الادبى (ساهتيه اكاديمى) كما أن ملحق اللغات التى

ترجمت اليها كتب السيد سرت شندر مفيد و نافع.

ر، كرشنا مورتى

النشر و الشعب السيدة مهرا مسانى ، نيشنل بك ترست / الهند ، ١٩٧٦ ، ١٨٠ صفحه ، الثمن ٢٥/١٠ روبيات .

أن أمانة الكتب الوطنيه الهنديه (نيشنل بك ترست) تستحق التقدير لادخال هذا الكتاب القيم فى سلسلتها (الهند — الارض والشعب) ان هذا العام يشهد الذكرى الاربعين لاذاعه عموم الهند ، ولكنه من الغريب أنه ليس هناك الا كتابان و تقريران لجانيان و التقارير السنويه لوزارة الاعلام و النشر للمراجعه من اجل الاطلاع على موضوع النشر فى الهند وانه مرعب لعدد من المهتمين بموضوع المواصلات الجماهيريه ، ان هذه القلة للكتب حول الموضوع لم تزل راكدة منذ اكثر سنين او أكثر اذا صرفنا النظر عن عدد لمجله او مجلتين خاص بموضوع النشر. وقد قامت السيدة مهرامسانى — بعد أن عملت فى اذاعه عموم الهند لثلاثين عاما بمختلف المناصب و تقاعدت بعد توليها منصب النائب المدير العام — بخدمه ممتازة للشعب بتاليف هذا الكتاب. وقد كتب هذا الكتاب بوجهه نظر وطنيه وقد نالت الكاتبه مشعرة من وزير سابق

للاعلام والنشر وحاولت لتقديم خطه" لسياسه" النشر مع مراعاة ما هو مرغوب فيه اجتماعيا و هادف اقتصاديا و عملى تكنولوجيا ، ولاشك أن الكتاب يبدو فى مختلف مباحثه كتقرير قدمته لجنه" متشكله" من شخص واحد. وقد ألف الكتاب بعواطف داخليه" ، ولكنه من حسن الحظ أن الكاتبه" لم تسقط فى شرك التمجيد الشخصى أو الحقد الذاتى. كما انه من حكمه" السيدة مهرامسانى أنها لم تبحث الأوجه التى قد بحثتها الكتب الاخرى من قبل ، و بعدم احشاء كتابها بالمقتبسات الطويله" ، وكذالك فانها لم تلمس موضوع تاريخ اذاعه" عموم الهند الا اذا أصبح ذلك لابد منه لابراز نقطه" او اخرى — وهكذا لم تحش الكتاب بالاحصائيات واللوحات و الجداول مع أن المعلومات المتعلقه" بفهم الموضوع منشورة فى الكتاب كله — فبعد تعريف اجمالى أشير فيه الى مواضيع الكتاب و مباحثه بحثت الكاتبه" الموضوع الموسع على نحو تحليلى ، ولذلك فان الفصول الاولى حول "هيكل اذاعه" عموم الهند" البرامج "الانباء" "التعليمات" "والخدمات الخارجيه"" تزود القارى بفكرة شامله" عن اذاعه" عموم الهند. كيف بدأها حكامنا السابقون وكيف تبدلت مع تبدل الاوضاع اثر الاسقلال ولو بدون أى تغير أساسى فى السلطه" البيروقراطيه" و الوزاريه".

وأما النصف الثانى للكتاب الذى يشتمل على فصول خاصه" 'بالتلفزيون' (بما فيه تجربه" التلفزيون 'التعليمى بالقمر الصناعى')

' والتعليم بالنشر ' و 'النشر من أجل التقدم الريفي واذاعة عموم الهند والمستمعون لها ' و مستقبل اذاعة الهند ' فقد قدمت فيها السيدة مهراساني عددا من الاقتراحات حول تطوير اذاعة عموم الهند الى آلية هامة للتطور في بلد نام مثل بلدنا. ولاشك أن عددا من ملاحظاتها يقى على الاطلاع الجوهرى على هيكل النشر في البلد الذى تحصلت عليه خلال اعوام خدمتها في اذاعة عموم الهند. و يمكن أن يكون ذلك نافعا جدا للدول النامية الاخرى. وابقت السيدة مهرامساني وجهة نظر وطنية في تقديراتها عن النشرات و برامج التلفزيون الخاصة بالطلبة والمستمعين الريفيين و والنساء والزمرات الأقلية و في اقتراحاتها لتحسين أعمال الاذاعة والتلفزيون. وان لبعض اقتراحاتها منافع عملية أيضا مثلا أنها تقترح أن في القرى انه يكون أقل كلفة وأكثر سهولة أن توفر مكبرات الصوت لراديو كبير بدلا من توفير راديوات مثل الفنادق كما أنها ستكون أكثر نفعا أن ينشر للطلبة الذين يواصلون دراساتهم بالمراسلة. ان ' الخطة الصغيرة ' للسيدة مهرامساني لاذاعة عموم الهند تشتمل على خدمة اقليمية شاملة للاعلام والاستضافة لجميع سكان الولاية. وخدمة وود بهارتى لجميع السكان على موجة متوسطة و خدمة اذاعية محلية على مرسلات موجة متوسطة (٢٥٠) للمناطق الريفية بالاضافة الى مقتبسات من الخدمتين الاخريين وخدمة مدنية على مرسلات موجة متوسطة

قليلة" القوة للمستمعين المدنيين المثقفين ، وصلة" تلفونية" منسقة" بين جميع محطات الاذاعة". وكذلك يمكن التفكير فى بعض اقتراحاتها حول المخصصات والكوادر ، وان جميع هذه الاقتراحات ليست لها نفسها بل كان قد قدم بعضها أعضاء" لجنة" أشوك شندرا حول أجهزة النشر والاعلام (١٩٦٧) ، والاخصائيون الاجانب مثل السيد ولبوشرام والدكتور بال نيورات غير أن السيدة مهرامسانى جددتها على نحو عملى.

ان الكاتبة" مدركة" تماما بضرورة الاختيار الذاتى لاذاعة" عموم الهند ، ولكن فى هذا الطور من التنمية" وبناء" الشعب تقدر الاذاعة" على ان تكون فى وضعها الحالى أكثر نفعا من أن تكون مؤسسة" ذات الاختيار الذاتى.

جاغ موهان

*

المرأة فى الهند المعاصرة . الصور التقليدية" والدور المتغير ، منوهر بك سروس ، ٢٦٤ صفحة" ، ١٩٧٦

ان دور المرأة فى تطور المجتمع هو مثل ذروة ومجرى موجة" ثابتة" — قبل أيام كثيرة من طلوع الحضارة فى اوروبا كانت الملكات المصرية" مثل نيفريتس والباحثون الفيدكيون قد وضعوا قانونا للامور

المؤقته" و الروحيه" ـ و مع زوال الحضارة الشرقيه" ، و ذلك نتيجه" للمهاجمات الوحشيه" و فتح الروميين لاوروبا المتوسطه" ، دخلت المرأة فى عهدها المظلم. والآن فان القرن الحاضر يشهد عام استقلال المرأة ، و ذلك نتيجه" لدراسه" و نضال لم يزل يجرى منذ اعوام عديدة. و ان هذا الكتاب نتيجه" لبعض الدراسات و القراطيس التى قد نشرت خلال ٥٠ عاما ماضيا بأقلام رجال و نساء بارزات فى مجال الدراسات الاجتماعيه" و تثقيف المرأة و عمال اجتماعيين الذين يهدفون الى اقامه" مجتمع مساواتى تقام فيه مساواة الجنسين و تعترف بها.

ان الدراسات فى هذا الكتاب نتيجه" للاستفتاءات والاجوبه" التى قدمها رجال و نساء ذوات خلفيه" طبقاتيه" هى تختلف من الخلفيه" الطبقاتيه" التى لبحثها فى هذه الدراسه". و ان عددا من المتسائلين هم النساء ، وقد اعتبر عدد منهن هذا الوجه بدون أيه" نتيجه" كما يدل عليه غياب المناقشه" الجديه" حول الوضوع . ولعل ذلك هو نقطه" حركه" النساء. فانهن لا يحببن أن يعتبرن متكاملات لوجود المرأ بل كوحدة مستقله" تريد الدخول فى كل مجالات الحياة بما فيها مرتبه" الزواج على مستوى مساو مع نفس الحق فى الاختيار أو الرفض و حق العمل بدون عوائق و التمتع بفرص المسرة. و فى جانب آخر من هذه الطموحات الشامخه" يوجد وضع معتم مرعب للواقع ، و ذلك أن دور المرأة ليس فيه الا دور العبيد والعمال بدون مقدار ضئيل من الأمل

بالتقدم الى الأمام.

وحتى أن المثقفات اللاتى يرغبن - كما تشير اليه دراسة - فى مناقشة مواضيع الحب وانتخاب الزوج بحرية يفضلن شخصيا أن ينظم زواجهن بآباءهن.

وكان مجلسنا الدستورى وواضعوا القوانين وكبار الشخصيات الاجتماعية قد اتخذوا عددا من الخطوات التقدمية الهادفة الى ازالة العوائق فى طريق المرأة الهندية. وذلك انطلاقا من اهتمامهم بتحسين ظروف المرأة. ولكن المساواة أمام القانون لم تقدر. كما تشير اليه القراطيس فى هذا الكتاب - على اقامة مجتمع مساواتى فعلا، مثلا لا تستخدم اغلبية ساحقة من النساء حق التصويت كما يدل عليه معدل الاصوات فى مختلف الانتخابات العامة التى جرت فى الهند - ويبدو أن العائق الأساسى فى طريق تقدم المرأة الحقيقى هو عدم استطاعة المرأة أن تتخلى من التقاليد.

انه أمر واقع أن فى مجتمعات هى أكثر تقدما توجد خلافات شديدة بين النساء انفسهن: بين اللاتى يريدن الحرية واللاتى يريدن التقاليد. ولعل هذا الخلاف نتيجة لتباين سوف يعوق الحل وذلك هو الدور الثنوى للمرأة بصفتها كاسبة الاجور الحرة والعاملة وبصفتها ربة البيت وراعية.

ان القراطيس العشرة التى انتخبت للنشر تنتمى الى نطاق واسع من الطيف الأوسع حول الموضوع وهى تبحث الافكار فى مختلف القارات

خلال ربع القرن حول الموضوع .

وقد اضاف السيد القريد ديسوزا (عضو الدار الاجتماعيه" الهنديه" / نيو دلهى) تعريفا شاملا تحليليا مناسبا الى الكتاب كما ساهم فى الكتاب السادة سوماشيتس (دار تاتا للعلوم الاجتماعيه" / بومباى) و ويرتى شفيع الله خان (أمانه" رونى ميدى لندن) و هيلن اولرش (استاذ زائر بجامعه" تكساس) وسلويا واتوك (جامعه" الى نوئس موريكن) استاذ علم الاجتماع بكليه" لوليولا / ترويندرم) و جوزف مناتور (استاذ مساعد بدارالقانون / نيو دلهى) وغيرهم .

وأما مواضيع الكتاب فهى تحيط بأهميه" عام المرأة الدولى للمرأة الهنديه" و توظيف المرأة و التغيرات فى نظام الأسرة وآداب المعاشرة و المرأة فى ولايه" كيرالا و المرأة و قانون الانتخاب و المرأة العجوز فى الهند والمرأة الأسيويه" المهاجرة فى بريطانيا .

وفى دراسه" واسعه" النطاق مثلها انه من الطبيعى أن ينور بعض الميول و التناقضات المعارضه" للمعقوليه" — فأشار السيد أرسلا كنج الى وضع التناقض الوهمى الذى يؤدى اليه تطبيق بعض التعليمات الدينيه" فيما يتعلق بتقييد المرأة بدورها كالأم والزوجه" كما يقدم فى بعض الظروف فكرة امرأة نموذجيه" فى روحها الخالد بينما تواجه عامه" النساء الاستعباد و الاخضاع فى الحياة الاجتماعيه" فعلا .

ان ملاحظات السيد ويرتى خان حول الارتباك و المشاكل التى تواجهها النساء الريفيه" الغير مثقفه" من بنجاب و باكستان اللاتى

يهاجرن الى بريطانيا كازواج العمال الهنود و الباكستانين فى بريطانيا حادة و موثرة .

ان التغيرات السريعه" التى لا غنى عنها فى أساليب الحياة فى الدول المستقله" الجديدة تشير الى عاصفه" من التغير ما تؤدى الى مساواة الجنسين التى يساهم فيها الجنسان على شكل المساواة فى العمل والفرص و نقل رعايه" البيت كما يساهمان فى متاعب الحياة بوقار و هدوء . ولاشك أن مصلحى المجتمع واضعى القانون والمعلمين و طلبه" الاجتماع سوف يستفيدون بدراسه" هذه المجموعه" الممتازة من المقالات .

ر . كرشنا مورتى

الفكر الهندى ، دونالد ، ح ، بشب ، ٣٨٣ صفحه" بالاضافه" الى ٤٢ صفحه" من البيليوغرافيا و شرح الكلمات العسيرة والاشاريه" ، ولى امترن المحدودة ، الثمن ٣٦ روبيه" .

ان ماكس مولر كان قد صرح قبل أكثر من مائه" عام :

لوكنت سئلت عن الارض التى طور فيها الذهن الانسانى أتم التطوير بعد مواهبها العظيمه" و فكر مليا على نحو أعمق فى مشاكل الحياة العظيمه" ، ووجد لبعضها حلولا تستحق عنايه" حتى اولئك

الذين درسوا بلاتو لكنت اشرت الى الهند ولوكنت قد سألت نفسى ماهى الآداب التي يمكن لنا نحن فى أوربا أن نجد فيها مصححا نحتاج اليه أشد الاحتياج لجعل حياتنا الداخليه أصح وأشمل وأعم وأصدق السانيه - حياة هى ليست لهذه الحياة وحدها بل لحياة يتغير مظهرها والحياة الابديه أيضا لأشرت الى الهند.

ومنذ ذلك الوقت لم يزل الاطلاع على الفكر والفلسفه الهنديه يزداد فى أوروبا التى يسيطر عليها منذ قرون الفلسفه والمنطق والاخلاق اليونانيه مع التواجد، وفى بعد الاحيان مع التجارب مع نظام الاخلاق والمبادئ الدينيه للكنيسا الميسحى — فعلى الرغم من الاهتمام المتزايد بما كانا يطرح سابقا أويحقر كمراوغه ومبهمه وغير شاملة أو بأى حال غير متعلقه يوجد حتى الآن فى الاذهان الغربيه أفكار باطله عن الفلسفه الشرقيه ما تؤدى الى احداث الارتباك بين علم الاساطير والمفاهيم الداخليه — ان هذا الكتاب (الفكر الهندى) مجموعه لمقالات كتبها نخبه من الباحثين الكبار وقد ألفها السيد دونالد مع، بشب ح، بشب استاذ الفلسفه بجامعه ولايه واشنكتن الذى له رغبه طويله وثابته فى الدين الهندى والفلسفه الهنديه ومن المتوقع أن يزيل هذا الكتاب كثيرا من خيوط العنكبوت التى تعوق حتى الآن تفهم المطريق الهندى للحياة.

مثلا يرفض الغرب الفلسفه الهنديه فى الاغلب على أساس أنها

متصوفه" لأنها لا ترفض أى شئ هو ليس لتاجا للسبب كما أنه ليس هناك امتياز بين الدين و الفلسفه" بل يعتقد أن الدين و الفلسفه" كليهما يقودان الى انفس الهدف – البحث عن المفهوم المركزى للوجود الانسانى – وقال الدكتور رادها كرشنان فى أفكاره عن الانسان.

" ان العلماء الهنود لا يعتبرون السبب عقليا بلا اخلاقيا و حتى جماليا . . . . يمكن القول أن الهدف المركزى للفلسفه" الهنديه" هوا كتشاف الفطرة الصحيحه" ل "أنا" –" وأضاف الى ذلك السيد ب ، ت ، راجو:

" ان هدف الفلسفه" اليونانيه" هو جعل الانسان حكيما و هدف الفلسفه" الصينيه" هو جعله مستقيما و هدف الفلسفه" الهنديه" هو تمكينه من التحرر الذى يشارك الروح".

فى الهندوكيه" لا يختلف الانسان من المواشى الاخرى الا ' دهارما ' أو الحقيقه" التى هو ليس سببا لها بل نتيجه" لها و يمكن له به أن يرتفع من مرتبه" الحيوان و يصبح الانسان القدس (ناراينا) – و ان دهارما ليس الدين كما يعبره الغرب – اعتراف بقوة عليا كليه" القدرة و فوق الفطرة و نظام طقسى لعباد تلك القوة – بل ان دهارما هو قابليه" الانسان نفسه بطريق قواه الاخلاقيه" و الروحيه" و الذهنيه" للتوصل الى حاله" صحيحه".

ان الخلاف الأساسى بين علم الدين المسيحى و علم الدين

الهندى هو أن فى الفكر الهندكى ليس هناك شعوريهْ" بالاثم أو بألم التجارب بين الوجودين المادى والروحى. وان فكرة الاثم الاساسى ، النضال ضد العالم وسفك الدما" والشيطان كثالوث السيئات لا يمكن حله ويجب ذمه من أجل ايجاد التحرر بعده. والقبول التافه للفكرة أن المرء قد ولد لأن يواجه الآلام وأن السيئه" تجرى كخيط مظلم بطريق كتب الفلاسفه" المقدسين الغربيين والشعرا" الماورائيين بعد ورود المسيحيه" والذى عبرها توماس تراهين بالفاظ محكمه".

' لن يقنعنى شيئى الا الخلود التام وجميع ما فيه. لأن الانسان على الارض يعيش فى ظلام وهو تحت الطرق المحيدة مطلقا '

ولكن ذلك ليس له مكان فى الكتب المقدسه" الهندكيه" فانها لاتعتبر السيئه" قوة ايجابيه" بل وجها سلبيا للغير ، كما أنها ليست متضمنه" فى الانسان. وان حياة السبب ليست منفصله" من الوجود المادى للانسان بل انهما يتعايشان معانظريه". " ان هدف الاخلاق هو التحرر التام للفرد وان الادراك الذاتى أو جيفان مكتى (الهدف النهائى) هو حاله" حقيقيه" للهدوء الذهنى والتوازن والانزان الذى يضيف سرورا وسحرا يفوق الوصف الى كل نشاط الساقى سواء كان بدنيا أو عاطفيا أو اهتياجيا أو عقليا وليس ذلك انسحابا من الحياة النشيطه" كما أنه لايشتمل على الفراريه" وان ذلك الفرد المتحرر لايضطر الى كبمح الامنيات ولا اشباعها بدون رخصه" "

(ا ، س ، شرما).

وهنا نرجع الى مقتبس آخر للدكتور وادها كرشنان ـ

" ان النموذج الهندكى يؤكد على أن الانسان يقدر على أن يتحصل على مصيره الخالد هنا والآن. فان مملكة الله هى فى داخل أنفسنا ولانحتاج الى أن ننتظر للحصول عليها حتى مستقبل غير معين أو الى عرض روبوى فى السماء ".

ان الاذهان الغربية مستعدة تماما أن تنسب انحرافات الهند الى قبول مهالك " كرما " (المصير أو القدر كما يترجم ذلك على نحو مخطأ) ولكن كرما ليس عبودية ولا قدرا... ان ذلك بسبب " جونا " (صفات) لحياة حالية لفرد بل يشمل "سراما " أيضا أى الجهود التى يقدر واحد على بذلها.

يقول تلسى داس " انه هو الكسلان الذى يلجأ الى القدر " ويقول دهامبادا " ان السيئة يفعلها الشخص نفسه وان الشخص نفسه يصاب بكريهة وان الشخص نفسه يصاب بكريهة وان الشخص نفسه يزكى نفسه فانه التزكية وعدم التزكية تنتميان الى الشخص نفسه ولايقدر أحد على أن يزكى آخر ويجب عليك أن تحاول بنفسك " وقد كرر هذا الفكر مرة بعد اخرى كل مفكر او حكيم هندى.

ان كتب فيدا التى يشمل روح جميع أنواع الفلسفة الهندية التى اتبعتها كانت قد كتبت فى اللغة السنسكرتية، وفى اغلب الاحوال بلغت بشخص الى آخر شفويا. ولم تزل عدد من الالفاظ

تترجم من تلك اللغة" الى لغة" اخرى كأن لها مفهوم ثابت خاص واحد بينما لها اهمية" رمزية" و تجريدية" . ولم تزل هناك محاولة" عمدية" لتسهيل الافكار الماورائية" المعقدة وجعلها قابلة" للفهم لعامة" الناس. و ذلك يمثل هدفا مثل الحكايات والامثال الانجيلية" وكذلك فان " أجنى " هو الاحتراق البدنى والتحريك الداخلى الذى يجعل الانسان يتقدم الى الله — وفايو هو الهواء يجسم الله مبدأ الحياة فى الوجود الداخلى للانسان وان كل اله من الآلهة" يمثل وجها قوة وشخصية" لله " و ذلك قد أدى الى الارتباك فى الاذهان الغربية" حول الشرك فى الدين الهندكى " ولكن التوحيد الهندى لم يزل يومن دائما بوحدة الآلهة" فى الله بدلا من رفض الآلهة" لله " وان الفكر الفيدكى عن الواقع هو فكر الجمال والتظاهر والاشراق الذى يقدر الانسان على التحصل عليه على الأرض وان الآلهة" قوة ولدت فى الانسان .

ليس من السهل احاطة" أربعة" آلاف عام للفكر الهندى فى أربع مآت صفحة" ، وقد حاول الدكتور بشب ذلك بتقسيم كتابه فى خمسة" فصول (١) الأدب والفكر الهندى البدائى وهذا الفصل يعامل كتب فيدا و أبنشد و بها جوت جيتا ثم فصل مدارس الفكر الابتداعية" (جينية" ومادية" لوكاتيا و بوذجية") ثم فصل مجالات الفكر (نظرية" المعرفة" والمنطق والماورائية" والفلسفة" الاجتماعية" واخلاق والافكار عن الانسان ثم فصل العهد المتوسط (شنكر ، سيفا

مدهانتا ، فسيستادفينا ، دفينا) وأخيرا فصل العهد الجديد الذى بحث عن آروبندو ، تيغور ، و راما كرشنا و غاندى وكيف ما انحرف هؤلاء بل بقر جزءا لا يتجزو من الموجه" الهنديه" الانتقائيه" وأثرهم على الحياة الهنديه" هذه الايام .

وقد قسمت هذه الفصول الخمسه" فى فصول تابعه" قد عامل كل واحد منها محقق متخصص بذلك المجال. فقد بحث كتب فيد السيد ف ، مادهوسان ريدى و غاندى السيد ت ، ك ، مهاجن وماديه" لوكاتيا السيد د ، ب ، شاتوبادهيايا وغيره . وقد ربطت الفصول بمقدمه" وخاتمه" والتعليمات والخلاصات المتعلقه" بقلم المؤلف الذى أسهم الى الكتاب بمقالاته حول بهاجوت جيتا و بوذيه" .

ولاشك أن هناك بعض اهمالات وتكرارات و كذالك على حد سواء ضغط عدد من الحقائق والمظاهر وان التحقيق والمعلومات (ان البيليوغرافيا وحدها تشمل على ٣٢ صفحه") أصبحت احيانا منتفخه" و عسير الهضم. غير أن ذلك خطأ" تافه فى كتاب يضى" و يثير أى واحد يهتم بالهند والفكر الهندى. وقد قدم الكتاب على ضوجيد كما أن ثمنه مناسب وينبغى قراءته على نطاق واسع. و مما يذكر أن سيماب كان قد قال مرة "لابيعن كتاب الحكمه" بدلا من مائه" قطعه" من الذهب وسوف يقول بعض الناس أن ذلك رخيص" فأجاب يونس مرمر "وأنا سوف اقدم مفتاحا لتفهم ذلك الكتاب ولن ياخذه أحد حتى بدون ثمن"

ليلى طيب جى

FORM IV
(See Rule 8)

Statement about ownership and other particulars about newspapers (THAQAFTUL HIND) to be published in the firsti ssue every year after last day of February.

1. Place of publication	Indian Council for Cultural Realtions, Azad Bhavan, New Delhi-110002.
2. Periodicity of its publication	Quarterly
3. Printer's Name	S. Kochar (Mrs.)
(Whether citizen of India ?)	Yes, Indian
(If foreigner, state the country of origin)	
Address	Secretary, Indian Council for Cultural Relations, Azad Bhavan, New Delhi-110002.
4. Publisher's Name	S. Kochar (Mrs.)
(Whether citizen of India ?)	Yes, Indian
(If foreigner, state the country of origin)	
Address	Secretary, Indian Councie for Cultural Relations, Azad Bhavan, New Delhi-110002.
5. Editor's Name	Prof. S. Maqbul Ahmad
(Whether citizen of India ?)	Yes, Indian
(If foreigner, state the country of origin)	
Address	Indian Council for Cultural Relations, Azad Bhavan, New Delhi-110002.
6. Name and address of individuals who own the newspapers and partners or shareholders holding more than one per cent of the total capital.	S. Kochar (Mrs) Secretary, Indian Council for Cultural Relations, Azad Bhavan, Indraprastha Estate, New Delhi-110002.

I, S. Kochar (Mrs.), hereby declare that the particulars given above are true to the best of my knowledge and belief.

Sd/–
(S. Kochar) (Mrs.)
Signature of Publisher

Dated 19-2-77

[illegible]

[illegible] 218925

[illegible]

ثقافة الهند

المجلد ٢٨ العدد ٣

١٩٧٧

مجلس الهند للروابط الثقافية

نيو دلهي

ان مجلس الهند للروابط الثقافيه منظمه حرة تحت وزارة الشئون الخارجيه للحكومه الهنديه انشئت عام ١٩٥٠ لانشاء وتنميه الروابط الثقافيه والتفاهم المتبادل بين الهند والبلدان الاخرى ، وكجزء من برنامج مطبوعاته الموجه لتحقيق هذا الحوار الثقافى بين الهند والبلدان الاخرى . ينشر ، بين ما ينشر ، عدة مجلات فى الانكليزيه "Indian Horizons" وفى العربيه "ثقافه الهند" وفى الفرنسيه "Rencontre Avec l' Inde" وفى الاسبانيه "Papeles de la India" كلها تصدر اربع مرات فى السنه . يصدر المجلس كذلك مجله مصورة " Cultural News from India " ويوزعها مجانا . وبدل الاشتراك السنوى لجميع المجلات مطبوع فى العمود المقابل . والمراسلات لمتعلقة ببدل الاشتراك ودفع الثمن وبشئون الطباعه والنشر توجه الى :

The Editor,
Indian Council for Cultural Relations,
Azad Bhavan,
Indraprastha Estate,
New Delhi- 110002

و حقوق جميع المقالات المنشورة فى ثقافه الهند محفوظه فلا يمكن نشرها بدون الاذن ، والآراء المظهرة فى المقالات هى للمساهمين والكتاب ، ولاتعكس سياسه المجلس بالضرورة .

بدل الاشتراك

عدد واحد	سنويا	ثلاث سنوات
٣ روبيه هنديه	١٢ روبيه	٣٠ روبيه
£ 0·50	£ 2·00	£ 5·00
$ 1·50	$ 6·00	$ 15·00

نشرها وطبعها ، سكرتير مجلس الهند للروابط الثقافيه ، آزاد بهون ، نيو دلهى — الهند . طبعت فى مطبعة آئى ايم ايچ ، دلهى

رئيس التحرير : البروفيسور السيد مقبول احمد

ثقافة الهند

المجلد ٢٨ العدد ٣ ، ١٩٧٧

المساهمون في هذا العدد

كملا ديفي شاتوپادهياي	: مولفه و رائدة الحركات التعاونيه و النتاجات الصناعيه و المسرحيه والحائزة على جائزة ماجاى سي و واتومول
ر. راغاثيل	: ناقد الفن و الادب ، ويدرس حاليا الآداب الانجليزيه في جامعه مدراس .
پلاكسيد و پيدادي ديسوزا	: سفير الهند في زائر
ا . ل . مكليود	: استاذ الانجليزيه في كليه ديدار في ترينتو ، نيو جرسي ، الولايات المتحدة
سومنات دهار	: صحفي ، مذيع، مؤلف الاساطير الشعبيه الكاشميريه و الكتب الاخرى ، وظهرت منتوجاته في الدوريات الهنديه و الخارجيه
جايا ابا سامي	: مولف ، فنان و ناقد الفن ، و كان فيما مضى محررا للمطبوعات اللت كلا اكاديمي (مجمع الفنون الهنديه)

الفنون الشعبية وآثارها على البيئة الهندية

كملاديفي شاتوباديائ

ان بدايه" الخمسينات من القرن الراهن فترة تتميز باعطاء الصناعات الهنديه" حياة جديدة على كل من الصعيدين المادى و المعنوى، بعد ان راحت ضحيه" للاهمال و عرضه" للانهيار لمدة زمنيه" تمتد على حقبات من السنين، لقد حظيت هذه الصناعات باهتمام خاص من قبل الحكومه" الهنديه" فى الفترة المذكورة آنفا، و فى ضوء تعليمات المهاتما غاندى تم ادراج برامج تضمينها فى الخطط الخمس السنويه"، و بالتالى اصبحت هذه الصناعات تلعب دورا كبيرا فى التنميه" الوطنيه" الشامله". وقد تمتعت هذه الصناعات بالمزيد من العنايه" والاهتمام على اثر تشكيل لجنه" خاصه" لرعايتها و الاشراف على مسيرة نموها.

ان ذالك اليوم — يوم شموخ الصناعات الهنديه" و عطاءها — اتسم بايجاد حماسه" و نشاط بين الجماهير و جذبها الى الأخذ على

عواتقها مسئوليه" الاضطلاع بدور فعال متميز بالجود و السخاء الثورى و مفوض اليها من قبل الزعيم الاب فى سبيل انعاش هذه الصناعات ، و كنيجه" لذلك كله اصبحت هذه الصناعات بالذات بمثابه" شعار للتحرر من نير الاستعمار.

ازدادت الجماهير و اصحاب البيوت اقبالا على منتجات هذه الصناعات معتزين بملكيتها اعتزازا عريقا. و بهذا اصبحت الصناعات اليدويه" الوطنيه" تتدفق بالحيويه" و النشاط ، و اعيدت الحياة من جديد الى ما كان منها فى وضع مشابه للتدهور و الانحلال. فقد كانت البعض من هذه الصناعات قبل فترة غير طويله" كادت تختفى عن الوجود ، و ان المنيه" قد نشبت أظفارها داخل اعماق بنيتها. بالايجاز، قد ادى ازدهار الصناعات اليدويه" الى وضع حد على تيار محاكاة النماذج الغربيه" السخيفه".

بيد ان حلول عام ١٩٦٩ حمل فى طياته اتجاهات اخرى جعلت المسرح الوطنى يتغير بسرعه". و ببروز اتجاه جديد متمثل فى التدافع على كل ما هو جميل المنظر اصبح الجو مهيئا لنمو و انعاش نزعات انطلقت من الخلفيه" الاجنبيه" ، ولم تكن على أيه"صله" بالوطن و الشعب. و بالتالى تحولت الصناعات الوطنيه" الى مجرد بضائع تباع و تشترى فى سوق العماله" ، ولم يتبق لها دور ماعدا دور الادوات لكسب المعاش ، و ذلك بينما كانت هذه الصناعات ترتبط بحياتنا ارتباطا وثيقا و انها لعبت بدور هام فى اعادة الحياة الى نفوسنا ،

و اعطت تشخصنا الوطنى شرفا و فخامه ، ولو استثنينا البعض من الذين يتظاهرون دعمهم وحمايتهم للصناعات اليدويه فلاحظ ان عددا كبيرا منهم قد اتخذوا من هذه الصناعات مصدرا لكسب الثروات ، فاما لهم دكاكين و ورشات لبيع منتجاتها او يقدمون بتصديرها الى الدول الاجنبيه. اما الايمان بكون الا بداع و الانتاج عمليا يأتى فى مرتبه ادراك الذات و المعرفه بالنفس فانه لا يكاد يتصف بايه قيمه فعليه فى الحياة المعاصرة ، بحيث انه لم يتبق انتاج السلع ذات الاهميه الكونيه او استخدام القطائع الفنيه التى اخترعتها يد الفنان والتى تتميز بقيمتها الجماليه ، ظاهرة تسود حياتنا اليوميه فى الفترة الزمنيه الراهنه ، و ذلك على الرغم من ان نفس العمل الابداعى قبل فترة غير طويله من الزمن كان يمنح شخصيه الفنان و الذى استعمل فى نتاجه الفنى شعورا بالاعتزاز. و ملخص القول ، الآن يبدو ان هذا النظام معرض لتمزيق و تفتيت تتأ اكله من داخله. وجدت هنالك تجربه قيمه و عاليه متمثله فى وضع تصاميم جديدة متكيفه مع اساليب الحياة الحديثه المتطورة ، و ان هذه التجربه قد شغلت كلا من الفكر الذى هو منبع من التقاليد الوطنيه الساريه منذ ازمنه قديمه ، و التقنيه و الادوات التى تعود فى وجودها الى التقدم و النهضه الصناعيه المعاصرة. غير ان هذه التجربه و منذ فترة اشرنا اليها فى بدايه الفقرة ، تستمر فى الانهيار و لاتكاد لتبدو موجودة ، و قد حل التطبيق الآلى للفن على السوق الجديدة التى لا تتطلب

كملا ديفى شاتو بادياى

ماعدا انتاج ما يعطى ارباحا طائله، على تلك التجربه العريقه الاصليه. و ان الانتاج فى عصرنا هذا بدلا من كونه الخلق و الابداع اصبح تكرارا مملا.

ان الفن و تعريفه الذى كنا على معرفه به منذ عصور و الذى بموجبه ماكان الفن الا تجسيدا لكافه الانواع من التعبيرات الانتاجيه قد انقسم الى مايسمى بالفن الشعبى و الفن الجميل، و ذلك من اجل احتذاءنا حذو الانجليز فى مضمار الفن و اتخاذ التصاميم الغربيه كمثل و نماذج لممارستنا الفنيه، و بالتالى اصبح الفنان الهندى الذى عاش فى القريه يعرف بصانع يدوى، فى حين ان الفنان الذى سكن فى المدينه اضحى فنانا بالمعنى الحقيقى، وكان هذا التقسيم الاصطناعى بعيدا كل البعد عن الواقع النفس الامرى، لم يتصف بايه اهميه او قيمه. لكن التقسيم الاصطناعى هذا، و الذى لايمت بحضارتنا بصله ما، اتسع نطاقه اكثر فاكثر، ولم يكن ذلك الا من اجل ان الفنون الجميله فى الهند تطورت فى نفوذ وسيطرة من قبل الحضارات الاجنبيه. و كنتيجه لذلك كله الآن هنا صانع يدوى لا يتمتع بايه سمعه، و ليس له اى تشخص او ميزة، و الى جانبه فنان متأنق يعمل فى استديوهات و يقوم بالانتاج، غير ان انتاجه هذا فى كثير من الاحيان محروم من التصميم، عار من ايه قيمه فعليه، اذ انه توسس على النماذج الحديثه الاجنبيه. و اخذت الطبقه الثريه و المثقفاة من الجماهير تتحيز الى الفنان

المدنى حيزا ملموسا ، و ذلك اما من اجل ما اضفى على كل ما اعتبر جديدا من مكانه خاصه ، او من اجل السمعه التى تمكن ذلك الفنان من الحصول عليها بسهوله بالغه عبر نجدة اصدقائه و انصاره فى المدينه. فان قطعه فخاريه من انتاج الفنان المتانق العامل فى استديوهات تعتبر على نماذج الصناعه الفخاريه و لا يكاد يبخل احد من المولعين بالفنون الجميله فى شرائها مهما تكن قيمتها غاليه ، فى حين ان قطعه فخاريه كلاسيكيه و متكامله فى صياغتها عند ما يقوم بانتاجها صانع بدوى تقليدى لن تكون لها ايه قيمه فنيه ، و تبقى كمجرد آنيه فخاريه. و مهما يكن ثمنها رخيصا لا يشتريها المرأ الا بعد اجراء مساومه حادة. كانت النشاطات الابداعيه العامه شغلا شاغلا بالنسبه للقوات التى اتخذت الانتاج الفنى هدفا لحياتها ، و كان المنطلق الوحيد الذى انطلقت منه هذه القوات للتعبير عن مشاعرها هو الواقع النفس الامرى بدون ان تكون للانفعالات الشخصيه او العوامل الاخرى اى دور فى هذا الصدد. اما الان فان تلك المبادئ لكافتها و التعليم باسرها قد تباعدت عن حياتنا تباعدا لم يسبق له النظير ، و ذلك بينما اصبحت ظواهر اخرى كالتلهف على المال و العدو وراء ما يسمى حظا بالاشياء الجميله اللازمه للحياة ، تسود العقليه العامه و تتحكم فى تحديد اتجاهاتها. و طبيعيا قد أساءت هذه الاتجاهات الى فئه تميزت بالحصافه فى النقد و التكريس على نوعيه الانتاج غير مهتمه بالكميه. وبناء

كملا ديفى شاتو بادياى

على ان التغيرات التى حصلت فى الميول و النزعات كانت سريعة ، لذا كان انهيار الصناعات اليدويه و تدهورها ايضا خطيرا و سريعا الى حد كبير. وعلى عكس ما كان يلاحظ سابقا من وجود طبقة خاصة من الشعب الهندى توجه اقصى عنايته الى انعاش و تطوير الصناعات اليدويه و الفنون الشعبيه ، تخرجت فى الفترة الزمنيه الحاليه فئة اخرى الى حيز الوجود ، و انها تركز جل اهتمامها على الورشات الصغيرة لكسب الاموال من خلال العمل فيها او تقوم بتصدير منتجات الصناعات اليدويه باكبر كميات و ليس الا. و ذلك ما أدى الى انه لا تكاد تقع الصناعات اليدويه فى ذاتها موقع اهتمام لدى مالكى تلك الورشات ، رغم انها لعبت دورا بارزا فى نضالنا القومى و راحت لفترة زمنيه مصدرا لحياتنا الوطنيه ، لكنها الآن تحولت فعلا الى مجرد اداة لكسب العملة الصعبة.

غير ان المرحلة الحاليه من حياتنا الوطنيه تبشر بخير بالنسبة للصناعات و الفنون الشعبيه ، و تتسرب الى كيانها روح و معنوية من جديد. فان الجيل المعاصر الذى هو اكثر معرفة باتجاهات الجماهير الهنديه و تاريخها العريق بالمقارنة مع جيل قبله ، على الاقل يعيش تحت نفوذ و تأثير من هذه الصناعات. و ليس من المستغرب ان هذه الرياح هبت من العالم الغربى التى لا نزال ننظر اليها كمن هو احق ، ليس لتحديد اتجاهاتنا العقليه و الفنيه فقط ، و لكن لتعيين الدرجة التى وصلنا اليها فى الرقى و التقدم ايضا.

فبعد ان شعر الغرب بخطورة التصنيع الذى اتسع انطاقه يوما فيوما وسبر غوره مكانه له من آثار قطيعة على المجتمع البشرى ، تقدم بوضع و انعاش حركات فى وجه تيار التصنيع و معاكسة له ، و كان ايمرسون و رسكين و تولستوى فى طليعة المؤيدين لمثل هذه الحركات و بذلوا اقصى ما فى وسعهم من الجهد لتطويرها . و الحقيقة ان ضرورة التمسك بالارضية و استخدام اليد لتغطية الحاجات اليومية استخداما شاملا بدلا من الاعتماد المتزايد على الماكينة ، لم تكن من مقتضيات الظروف الاجتماعية فحسب ، و انما كان ذلك كله بمثابة العلاج لامراض المجتمع البشرى ، و تجلى ذلك فى لجوء الاطباء فى كثير من الاحيان الى وصف الانتاج باليد علاجا لعدد من الامراض مثل التوتر العقلى و الانهيار العصبى . أدى استخدام الماكينة استخداما عشوائيا الى وقوع الانسان فى ورطة لابد له من ان يخرج منها ، و من الطبيعى ان كان للصناعات اليدوية ان تلعب دورا رئيسيا فى سبيل تحقيق هذا الهدف لان منتجات هذه الصناعات ليست الا السلع او البضائع التى نستعملها فى حياتنا اليومية و ان الانسان استمر منذ اقدام العصور يضفى عليها اشكالا رائعة منطلقا من رغبته القوية فى مظاهر الجمال و الفن ، فالحقيقة هى انه يحتاج فى حياته الى ما هو اكثر من اربعة جدران وسقف فوق الرأس ، و ذلك ما يتجلى فى ما نلاحظه من معنى للجمال و الفن و الابداع فى تماثيل الطين و الصور المزخرفة على الجدران و السطوح ، و اضافة الى ذلك

كملا ديفى شاتو باذيائ

استخدم الانسان فى العصور القديمه مادة خشبيه لا تعرف أحمها لنحت التماثيل و الصور فى البيوت السكنيه ، و بالايجاز ان هذه الظواهر من الابداع و خلق المفاهيم من الجمال الفنى العريق جعلت حياة الانسان فى تلك البيوت يملأها الهدوء و الطمانينه . و ان هذه الغريزة البشريه المتمثله فى البحث عما يضفى على حياة الانسان شعورا بهدوء سرمدى و احساسا بسرور دائم ، لم تكن تختص بزمن دون آخر ، فان الانسان كلما انحرف عن طريقه القديم اصبح الصراع الداخلى و التوتر النفسى اخطر فاخطر ، و نتيجه لذلك انه ازداد شوقا و و رغبه فى كسر القيود التى فرضها المجتمع عليه .

وقد تبلورت هذه الظاهرة فى الفترة التى تلت الحرب العالميه الثانيه ، فبعد ان استاء الانسان من الماضى الذى عاشه قبل فترة غير طويله و ضجر من آثار هذه الحقيقه المشؤمه ، تدفقت فيه دوافع أخرى عارمه و نابضه حرضته على شق طرق جديدة و وضع نماذج حديثه للحياة . وبدا ان الانسان متجه الى الاحتضان بالطبيعه و الارتباط بالبيئه الطبيعيه ارتباطا وثيقا ، و من الظاهر ان استخدام الآلات اليدويه فى الحياة اليوميه جزء لايتجزأ من هذا الخط للحياة .

شهد العالم الغربى بكافه ارجائه بروز المؤسسات و المنظمات الداعيه الى انتشار الصناعات اليدويه و العمل لتنميتها فى تلك المنطقه من العالم ، و بعد الحصول على الخبرة الفنيه و المهارة اللازمه

انكفأ اصحاب المؤهلات و الكفاءات على انجاز هذا الهدف السامى. ومع تزايد عدد المعاهد و المجامع التى عرضت المواد الدراسيه" الجديدة لخصوص هذه الصناعات ازدادت الصناعات ايضا قبولا بين الجماهير و اقيمت المنح الدراسيه" و عضويات الشرف و المنح الخاصه" بالبحوث و الدراسات فى مجال هذه الصناعات اليدويه" و الفنون الشعبيه". ويتجلى مدى ما حققه الصانع اليدوى من السمعه" فى انه اصبح يعد فى صفوف النحاتين و الرسامين ، و فعلا عندما اصبح التحول من نموذج الى آخر أمرا طبيعيا ، و انقضى الركود فى الفن، فكان من الطبيعى ايضا ان ينهار الجدار الحقيقى الاصطناعى و يتحطم كيانه. الا انه لا بد من الاشارة فى هذا السياق الى حقيقه" أخرى ، و هى انه على الرغم من هذا و ذلك ، استمرت الاشكال العامه" و العاديه" للصناعات اليدويه" مسيطرة على فكرة الناقد و ان الطلب راح منكبا عليه ، دون أن تأخذ النماذج الكلاسيكيه" من هذه الصناعات المكانه" التى استحقتها. و اذا اردنا البحث عن اسباب ما ذكرناه انفا ، فلسنا بحاجه" الى بذل جهد يذكر بهذا الصدد ، لانه قد عاش العالم الغربى طيله" ...٢ سنه" ، وهو يعتقد ان الفن متوارث من الاغريق ، الا أن اكتشاف فنون أخرى عائدة اصلا الى حضارات قديمه" غير حضارة الاغريق ، مثل الحضارة الهنديه" الامريكيه" و الحضارة ما قبل الكولمبيان و الحضارات الافريقيه" و الاسيويه" ، جعل العالم يضطر الى ان يواجه حقائق متجسدة اخرى لا على صله"

بمعتقدات الغرب ، و اخذ يبزغ على ساحة العالم فجر جديد. ان هذا القياد الجديد و الذى كان ذا اثر وقيع على اتجاهات الغرب قد ساعد على وضع اطار فكرى حديث و عرف العالم الغربى بقوم تعارض القديمة منها ، و كالنتيجة لذلك راح العلماء و الناقدون المغاربة ينظرون الى آفاق لم تسبق لهم المعرفة بها. و باكتمال عملية تشكيل هياكل وصيغ جديدة بسرعة مدهشة شهد العالم بكافة ارجاء ظهور موجات فكرية فى حقل الصناعات و مختلفة عن سابقاتها كل الاختلاف. و على مر السنوات اصبح العالم يرجع الى فنون لها جذور عميقة فى الماضى و آثاره ، على الرغم من كونها حديثة بالنسبة للعالم المعاصر. و بينما ازدادت متاحف العالم الغربى حرصا واندفاعا على كنوز مختفية عن الانظار رغم كونها عائدة فى الاصل الى ازمنة غابرة وجدها العلماء و الفنانون من العالم الغربى حديثة و رائعة. و مع ان تلك الفنون لا زالت تعتبر الفنون البدائية ، غير انها تمكنت من تكريس و تركيز اهميتها جنبا الى جنب مع الفنون الكلاسيكية المعترفة بها عامة. و بالتالى أخذ الناس يدركون و يلاحظون ما اختفى وراء رسومات الفنانين مثل بيكاسور باولكلوس و الخاتين مثل هنرى جيكوز ليبشيتس من الحداثة و الروعة ، كما أن القيم الفنية و النماذج و التصاميم الابداعية التى انتمت الى ماوراء عصور قبل التاريخ راحت تحظى بقبول شامل بين الناقدين الذين تمتعوا بحظ وافر من الوعى و الشعور بالجمال و الحساسية.

وهذا ما أدى الى ان مصطلح العصر ما قبل التاريخ السخيف فى حد ذاته والسارى مع ذلك منذ ازمنة طوال ، قد فقد معناه لدى المحققين واصحاب الرأى الذين تشكل الحقائق الثابتة عندهم أساسا وحيدا لمعالجة موضوع ما. وعلى الرغم من ان البحوث التى اجريت فى هذا المجال بدت فى اول الامر مجرد مصادفة ، غير انها تحولت مع مرور الايام الى دراسات أكيدة وثاقبة وكشفت الستار عن وجه كنوز كبيرة من التيكنيكات والانواع المختلفة التى راحت مختفية عن انظار العالم لغاية تلك الفترة من الزمن. واثبتت تلك الدراسات ان ما ذكره بعض الفلاسفة من العالم الغربى بهذا الصدد كان حقا. فمثلا كتب ايمرسون فى مقاله الشهير حول موضوع الجمال الفنى " اننا نعتبر الجمال غير قابل للاتصاف بنعوت واشكال لا تلزمه ، بل الحقيقة انه لا بد من ان يكون الجمال متناسقا مع اهدافه ومنتميا الى اشياء باسرها ومتسما بمعان متعددة الجوانب".

ان ما يستغربه القارى ان نفس الانواع من الفنون التى يمكن ابرازها من بين ما نسميه بالفنون الشعبية فى بلادنا ، تمثل نفس النماذج والانواع التى ذهبت ضحية اهمالنا من اجل الاعتقاد بكونها فنونا بدائية. ولا بد من الاشارة الى انه عند ما نتحدث عن الفنون الشعبية والصناعات اليدوية نقصد بها الفنون التى بلغت فى الروعة والتنوع والتطور ذروة الكمال كالسلع الفضية من منتجات صناعات منطقة كتش والسلع النحاسية والصفرية من مراداباد

و الانسجه" المطرزة من بنارس و القطعات العاجيه" من ولايه" كيرالا، و السلع الدهنيه" من مناطق سوراشتر وقطعات الخشب المنقشه" من كشمير، فان ذلك باجمعه يأتى ضمن ما شاهده الخبراء من العالم الغربى واعجبوا بدقته و متانته، واعتبروه مجموعه" رائعه" من الصناعات و الفنون اليدويه"، اما العامل وراء اغفالنا هذه الصناعات فهو ان المواطنين الهنود فى تلك الحقبه" من الزمن راحوا فى وضع يشبه المعزله" التامه" وراء استر كثيفه" اسدلها الانجليز.

وقد ازيحت هذه الستر فى الفترة التى تلت استقلال البلاد و تحررها من نير الاستعمار، و بازاله" تلك العقبات ازداد الفنانون و الصناعون الاجانب رغبه" و حرصا على زيارة الهند ولا سيما للمناطق الريفيه" الشاسعه" منها، و تصاعد عدد هؤلاء الزائرين على مر الايام. بالتالى انهم تمكنوا من العثور على ثروات مطورة غير معروفه" لديهم منذ فترة طويله". فان القروى الهندى الذى عاش بعيدا عن جو المدن الشاغبه" فى بيئه" تسودها الطمأنينه" والهدوء، تمكن من تكوين ثقافه" ريفيه" خاصه" و ممثله" لكل ما يواجه الانسان فى حياته اليوميه" من السرور و الغبطه" او الشجوب و الآلام. و هناك سؤال يطرح بنفسه وهو ما المقصود اذن بالفنون الشعبيه" ؟ و ما هى الفنون فى حد ذاتها ؟ الحقيقه" ان كلمه" الشعب او الفلك فى فحواها الحقيقى كانت تستعمل للجماهير، و بناء على كون هذه الكلمه" لدى البعض كلمه" مهجورة، راجت كلمه" الجمهور او "پيپل" وحلت محل اول

الذكر ، و اخذ يستعمل في بعض البلدان من العالم و الفن الجماهيري ، بدلا من الفن الشعبي ، و يبدو انه يعود استعمال كلمه الفنون الشعبيه لهذا الغرض و خروجها الى حيز الوجود الى زمن كانت فيه الطبقات المثقفه من المجتمع البشرى تتنحى عن استخدام الكلمات و المصطلحات في اشكالها الطبيعيه ، و ذلك من اجل انقسام العالم، حسب ما يقدر عامه ، آنذاك الى طبقتين : الاولى منها مثلت الفلاك او الجماهير العاديه و الاخرى مثلت الطبقه المثقفه العارفه بالذات. بيد ان الفنون و الصناعات الشعبيه لم تزل منسجمه انسجاما لا يقبل الانفكاك أو التشتيت لأن منتجات الصناعات اليدويه هي منتجات وطنيه تقدم بانتاجها الجماهير التي اتخذت على عاتقها مسؤليه الانتاج هذه ، خضوعا لواجباتها نحو المجتمع وعلى نمط طبيعي لحياتها. وان الغزيرة البشريه الطامحه و التي تدفع بالانسان على الابداع وتثيره على الخلق و الانتاج ، هي في الحقيقه كانت عاملا نفسيا و محركا قويا قد بعث الصانع على ان يقوم بعمل ابداعي. وما من شك في ان الشعور بفرح عميق و نجاح دائم كان اتسمت به ميزة حياة الصانعين ، الا ان ذلك ، ماد امت اعمالهم الفنيه مكرسه على النماذج الساذجه و موجهه الى تغطيه الحاجات البشريه اليوميه. اما اذا ما اضيفت اليها الالوان و مستها الروعه و الزهار ، فلم تتبق تلك المنتجات بحيث ان تكون في تناول اليد عامه ، و انما اصبحت مقتصرة على الاغنياء و الطبقات الثريه من الشعب. و الحقيقه ان

منتجات الصناعات اليدويه" لم تكن ليعتز بها الناتج او الفنان باعتبار كونها كاسور غير ماديه" ، بل ان الطبيعه" هى التى كانت تدفع الفنان الى الانتاج وليس الا. وذلك بحيث ان الغريزة الانسانيه" التى تدفع الناتج على التكيف مع ظواهر الطبيعه" واتخاذها فى حياته الفنيه" ، كانت تثيره ايضا على القيام بانتاج ما يساعده على الوصول الى الكمال فى الابداع باستعمال آلات وادوات بسيطه" وبدون اجهاد الناس او اتعا بها. وجنبا الى جنب مع هذا ، قد لعب الشعر بضرورة الانسجام فى البنيه" الاجتماعيه" والايمان بشرف وكرامه" هذه البنيه" ، التى تنصهر كافه" العناصر فى بوتقتها ، دورا هاما فى سبيل اثارة الصانع واغرائه على القيام بعمل الابداع.

ان الفن الشعبى فن له جذور فى ارض الوطن وينطلق من ينابيع الجماهير ، ولا يتأثر من المد والجزر الذى يطرأ ان على الاساليب والنماذج بين آونه" واخرى. وهكذا يمكن اعتباره فى غنى عن قيود ازمان لانه ما من تاريخ يجعل الفن منقسما الى المراحل البدائيه" او النهائيه" ، كما انه من المستحيل ان يشهد الفن ركودا اذ انه يحمل فى طيه معنى وغايه" ، ولا يرضخ لما يسمى بالصور الشكليه" والسطحيه". وهذه هى الميزة القويه" السحريه" التى تفرز الفن من بين اتجاهات اخرى.

وعلى الرغم من ان جذور الفن تقع فى تاريخ التراث البشرى والحضارة الانسانيه" ، غير ان ذلك لا يعنى ان له مراحل والبعض

منها بدائيه و آليه ، او انه قد مضت عليه فترة ما خلا فيها من الروعه و الجمال . و يكمن سر ما جعل الفن يتمكن من الحفاظ على قيمته الجماليه و الاستمرار في حياتها على مر الدهور في كون الفن اكبر و اقوى من كونه مجرد صورة فوتوغرافيه للطبيعه و من مجرد تمثيل للحقيقه المشهورة هي هي ، لان كل ما يقوم الفنان بانتاجه لا يعكس منظوراته الخارجيه بصورها و اشكالها المشهورة ، و انما يكون نتاجه الفني رمزا حقيقيا لمشاعره و عواطفه ، انه لتجسيد خارجي لما ارتسم في فكرته ، كما ان ذلك انتاج لا يقبل اى تأثير من الخارج ، و من اجل ذلك لا يطرأ عليه الركود . و من الممكن ان تتغير الصور و الأشكال و تبدل التفاصيل و الجزئيات غير ان الجوهر يبقى كما كان معبرا عن نفسه بنفسه و معطيا للفن لسانا يتكلم به وينطق نطقا بليغا .

يدرك الصانع اليدوى ماهيه ما يقوم بانتاجه ، و انه على معرفه بالوسائل التى تضفى على مصنوعه احسن و اجذب شكل ، فلذا يلاحظ ان انتاجات فنان واحد تكون في كثير من الاحيان متغايرة فيما بينها . و بناء على ان قطعه فنيه لا تعكس الطبيعه على شكلها الملموس ، يمكن تميزها من بين قطعات أخرى . اما اذا وجدت هناك مماثله فيما بين بعض القطعات فانها لا تكون فعلا الا مماثله شكليه . و عندما يضاف الى تركيبه العديد من هذه القطعات الفنيه ، الميول و الاتجاهات المحليه التى تتميز بالسرعه و السذاجه الفنيه ، فتبلغ

تلك القطعات ذروة الكمال فى الابداع والجمال ، و ذلك لان كل ما يتم رسمه و تصويره ليس منظورا شكليا لها ، بل ان لاوعى الفنان الذى يرى الاشكال الطبيعيه بمنظوره الخاص يجعل من تلك القطعات تمثل الواقعيه بكل معانيها. فلذا ليس من المستغرب اذا ما اصبحت هذه القطعات فى عصرنا هذا تعتبر اعمالا فنيه.

ان ظاهرة الاقبال على الفنون الشعبيه اليدويه و الميل الى البحث عن مكانها كادت لتشمل العالم باجمع ، و ان هذه الاتجاهات فى بادئى العيان رد فعل للتصنيع ، و آثاره المزدوجه التى استوعبت كافة ارجاء كرة الارض. و ينبغى للانسان الذى اعيته اوزار الصناعه الثقيله من وراء انتاجات الصناعه اليدويه مفرا من بيئة اصبحت من اجل انتشار الصناعه متعددة ، و ذلك لان لهذه الانتاجات تأثيرا مباشرا على القلوب التى اضنتها الاعباء المحمله على كواهل الانسان. اما سرما جعل الانسان من عالمنا المعاصر يزداد حرصا على الانتاجات الفنيه اليدويه ، فهو شعوره باهميه هذا التراث النعيم و احساسه بانه لو لم يحظ هذا التراث بعنايه ملائمه فمن الممكن ان يختفى عن الوجود. اضافه الى ان ذلك من ميزات العصر الذى نعيش ان الانسان اصبح فيه اكثر حرصا على الحفاظ على الفنون التى تبدو زائغه الى الفناء.

اجريت البحوث و الدراسات حول هذه الفنون فى كل مكان ، وحاول الدارسون البحث منها فى كل زاويه من زوايا العالم ، و من اجل

ذالك قام عدد كبير منهم بزيارات الى القطر الهندى. و بينما اصبحت هذه الفنون مركز اهتمام العالم و ازداد الطلب عليها بسرعة هائلة، تزايد عدد الفنانين الاجانب الذين توجهوا الى الهند لدراسة رموز اشكال المسرح الشعبى الهندى القديم. و جنبا الى جنب مع هذا، يلاحظ ان الكتاب و مؤلفى الروايات التمثيلية الفنانين الهنود بدأوا يلتجئون الى الاساليب الشعبية الهندية فى المسرح الهندى احيانا بصفة كلية و اخرى بصفة جزئية.

بيد ان هذا التيار الفكرى قد ترك آثارا بعيدة على وجه اخص على وجدان الشاب الهندى من الجيل المعاصر، و ان الشباب من هذا الجيل قد عبروا عن مشاعرهم نحو الفنون الشعبية و اعجابهم بها اعجابا حقيقيا. و رغم ان هذا الاتجاه يمكن اعادته الى ما يشهده العالم المغربى من تغيرات جذرية فى القيم الفنية، الا ان هذا كله بالامكان اعتباره كظاهرة مشجعة و باعثة على التفاؤل. علاوة على هذا، ما يدفع بنا على التفاؤل هو اننا لا نزال فى وضع نتمكن فيه من العودة الى تراثنا الشعبى الاصيل انطلاقا من ايماننا بان الفنون و الصناعات اليدوية الوطنية ما زالت تتدفق بالحياة و تتنسم بالحركة و الحيوية كما كانت هى فى العصور الغابرة، ومهما يكن لعوامل التغير و التبديل تأثيرا على مسيرة افكارنا، ان عواطفنا الوطنية و مشاعرنا القومية لاتكاد لتقبل اى انقلاب جذرى، و ذلك من اجل اننا مازلنا ننطلق من نفس عوامل

كملا ديفى شاتو باديای

الغبطه" و الشحن التى كانت بمثابه" قوة محركه" بالنسبه" لاسلافنا ، و نحن نقدر على ايجاد تغير فى اتجاهاتنا و تحويلها الى نفس التقاليد القديمه" و ممارسه" تجربه" حديثه".

تعريب : راشد على علوى

جمالية كوماراسوامي واساسها الماورائي

د. رافائيل

الاعتقاد بأن جميع الطرق تؤدى الى قمه" الذات نفسها لاينحصر فى أمه" وشعب . هذه العقيدة قديمه قدم الانسانيه" و مازالت تحظى بالقبول لدى كل من الفلاسفه" و المتصوفين . فكان البوذا و افلاطون و بلوطيس والسنت اغسطين و دانتي و ميستر ويكهارت والسينت انسيلم والسنت بونا فنشر من المتشبثين بهذه الفكرة ، و الرساله" التى تحتوى عليها مواعظهم وكتاباتهم تشكل التقليد الجوهرى العالمي الاساسى المتفق عليه — تقليد الفلسفه" القديمه" الدائمه" — الذى هو مزيج من التقاليد الافلاطونيه" والهندوسيه" و الاسلاميه" و البوذيه" والهرمزيه" ، يصبح احيانا كثيرة جهدا توفيقيا انتقائيا لا اقل ولا اكثر .

و من بين الدعاة العصريين لفكرة التقليد هذه لا بد من ذكر اسماء رينى غونان و فرثج و سرفابلى رادها كرشنان و رابندرا ناث طاغور

و آنندا كينيتش كومارا سوامى و يعتبر الاخير اى آنندا كومارا سوامى (١٨٧٧ - ١٩٤٧) اكثر تضلعا بهذه الفكرة مثلما يقدر السينت توماس اكويناس بوصفه متضلعا بعلوم الصومعه". ولا تحمل فلسفه" اكويناس الحسيه" المتنورة المتزمنه" هذه المزايا فحسب ، بل و تستلهم أيضا من مصدر ليس الا التجارب الذاتيه". كان اكويناس واقعيا بينما كان تقليد كومارا سوامى الخالد مثاليا و عميق الجذور فى وحدة الوجود . وبوصفه نظريا و باحثا فى الجانب الفطرى ربما ينقصه الانسجام و الاتزان و احيانا لايتحاشى معارضه" فكرته نفسها . ولكن مع هذا كله اصبح شخصيته مقبولا مؤثرا بحكم اسلوبه الجذاب وكلماته التى لها اجمل وقع فى النفوس . وأما بالنسبه" للاسلوب فان جماليه" كومارا سوامى يشوبها معنى اضافى ازدرائى ، و هذا ما لايساهم بشئ" فى انجاز العمل الفنى الايجابى . انما هو عنصر مصطنع يتسرب الى المنتجات الفنيه" على وجه الصدفه".

يعتبر توماث بالفسلفه" الارسطاطاليسيه" لحيويه" شكل معين و يتفكر فى شخصيه" المرء باعتباره اياها اتصالا جوهريا للجسم و الروح ، و يرى أن الجسم ليس محبسا للروح وان الروح لا تسكن الجسم الانسانى مثلما يسكن الانسان فى البيت . يفهم مه الفكرة الكارتيسيه" لوجود "غول فى الماكينه" " ضمنا أن الغول و الماكينه" وجودان مستقلان . تنص النظريه" الارسطاطاليسيه" على أن المادة والهيولى ليسا وجودين مستقلين ، ولكنهما باتصالهما يشكلان جسما — الوجود

الانساني .

يكتب البروفيسور الف. د. نتال ان الاشياء لها خواص تتحقق بها فيما يتعلق باشكالها الخاصة، والشكل هو الذى يحدد الوظائف، والوظائف بدورها تحدد التعريف، وهكذا فان الحقيقة لاتبقى على عزل عن عالمها .

يكتب البروفيسور هذا التعليق باشارة واضحة الى ارسطاطاليس، ولكن يصدق هذا التعليق على اكويناس . ويماثل كومارا سوامي الذات البشرى بالذات الاعلى ويعتبرهما شيئا واحدا فيقول :

" من هذين الذاتين يتشكل الانسان بداخله و خارجه و بشخصيته النفسية و بجسمه المادى و بعقله و روحه و ان العناصر التى تكون شخصية الانسان تتضمن المادة والعقل من ناحية والروح من ناحية اخرى. المادة و العقل يتعرضان للفناء والتقلب، وأما الروح فهى خالدة لاتفنى، و بينما تمثل المادة و العقل الصيرورة فان الروح تمثل الوجود الحقيقى، فان وجود شخص ليس وجودا حقيقيا و انما هو تشخص جسدى او افتراض فحسب، اذ أنه ليس بممكن أن نحكم على شئ موقت بأنه وجود . و مهما كان ضروريا لنا أن نتفوه بكلمة " انا " او " لى " لاغراض عملية فى حياتنا العادية ولكن الايغو او الانانية فى الحقيقة ليس الا اسما لما هو فى الواقع سلسلة متعاقبة للسلوك المتبع".

اود أن الفت الانظار الى أن الوجود و الصيرورة و المماثلة

والتنويع والحقيقه" المطلقه" والحقيقه" الاضافيه" والمادة والتجرد عن المادة والاسباب والنتائج ليست بنظريات متناقضه" فلايعنى قبول واحد منها رافض الآخر لوأن كاتبنا يعتقد فى هذا. فضلا عن هذا الافتراض فانه ليس بشئ مثير للاستعجاب فى الموقف المذكور سالفا. والفلسفه" التى قام بتفسيرها كومارا سوامى انما هى فلسفه" مقبوله" لدى الديانتين — الهندوسيه" والبوذيه" وما يتشبث به من افكار يظهر فى تصوف جميع الديانات فى مختلف الاشكال . كما يعتبر الفيلسوف الغربى برتراند رسل فان اكبر الجوانب اقناعا للاستنارة الصوفيه" هو الايماء الواضح لوحدة الاشياء ممايؤدى الى فلسفه" وحدة الوجود فى الديانه" و الاحديه" فى الفلسفه". ارتقى منطق واضح تدريجيا من البارمينيين و نضج و اكتمل فى فلسفه" هيغل و اتباعه لاثبات أن العالم وحدة لاتتجزأ ، وكلما يتراءى للناظر من اجزائه — اذا اعتبر ملحوظا و موجودا بالذات—انما هو وهم و خيال .

فى مجال الآداب كما فى الفن فان وحدة الوجود للتصوف ارض خصبه" بالنسبه" للرومنطيقيه" . لاتدعو الرومنطيقيه" دائما الى وحدة الوجود ، و الحقيقه" ان عددا من الكتاب الرومنطيقيين وجدوا تبريرا لهم فى الكاثوليكيه" والاشتراكيه" و الحيويه" واحيانا فى العلم ، ولكن مع ذلك اعتقد بالجزم ان العلاقه" بين الرومنطيقيه" و وحدة الوجود هى اكثر من كونها اعتباطيه". وكما يقول تشارلس مورغان فان الرومنطيقيه" تهمها دائما طبيعه" و جوهر الاشياء اكثر من

ظواهرها و صورها ولا تعنى بالصورة الا حيث تدل الصورة على الطبيعه" و الجوهر ، و لذلك كثيرا ما نسب اليه عدم الواقعيه" واتهم بالتهرب من قبل الذين يعنون باصورة بصفة" رئيسيه". بينما الواقع ان ما تسعى اليه "الرومنطيقيه" و تفر الىه هو حقيقه" اكثر عمقا مما يحلم به الظاهريون . ان البحث عن الحقيقه" الموجودة فى الصورة هو جزء لبحث عن شئ فائق يخلق الاتزان فى أمر غير متزن .

بعد أن ثبتت الرابطه" بين وحدة الوجود و الرومنطيقيه" يصعب لنا أن نفهم بأنه كيف أن كومارا سوامى يدعو الى النظريه" الموجودة البحته" للادب و الفن . الواقع أن الرومنطيقيه" افضلا عن كونها شيئا آخر أمر شخصى خالص ورد فعل الفرد على الحياة . يصح ما يقول كومارا سوامى من "أن المعرفه" عن حقيقه" الاشياء تقتضى منا أن نعرف الرجال الذين خلقوها". غير أنه لا يعنى من معرفه" الخالق اعماله الفنيه" وما يحبها وما يكرهها ، وكل ما يريد هو نظريته للفن لا اقل ولا اكثر .

نعود الآن الى مورغان لنتسائل كيف جاوز التقليديون عدم الانسجام المحسوس وكيف جعلوه منسجما ؟ يحس رجال الفكر من زمرة التقليديين بأنه توجد علاقه" داخليه" بين الفلسفه" و فنون الناس . و هذه حقيقه"، اذ أن الأدب و الفن اليونانيين منسوجان بطريق غير منفصم مع الافكار الماورائيه". فالكوميديه" الالهيه" لدانتى هى

ترجمه" شعريه" للفلسفه" المسيحيه" للحياة فى الأزمنه" الوسطى . أما شعر جوته فمصدره نظريات خالقها الفيلسوف كانت فى كتابه المعروف نقد القضاء ، كما لايسهل تفهم الارض القفرة او " عهد الاضطراب " بدون تفهم الفلسفه" الحاليه" لالاستياء . يصر الفلاسفه" مزيدا على أن المجالات العديدة من النشاطات الانسانيه" ينبغى معالجتها كوحدة شامله"، لو يريد احد أن ينظر الى جدليات لتاريخ الانسان فى منظر صحيح . وهم يحاولون دائما الاشارة الى الصورة الموجودة للحقيقه"، ولكنهم فى مهمه" التوحيد الكبيرة هذه لا يدركون بأن الوحدة هى غير الهويه" ، وان الفنون المختلفه" لا يمكن أن تنخفض الى درجه" الفن الاعلى الوحيد. يجد بعض الناس مبدأ التوحيد فى ذات الله وقاموا بتخفيض الكثرة الى الوحدة المطلقه". وجد كومارا سوامى العرش الالهى للمعبود الاكبر فى الفولكولوريات والاساطير والديانات والشعر والنظريه" اللاهوتيه" والفلسفه" والماورائيه" والفنون الموجودة فى كافه" انحاء العالم .

لاشك أن التفكير الشامل نحو الحياة يضمن الحكمه" والعقل ولكن لا حكمه" فى تخفيض الكثرة الى الهويه" الواحدة. ثروة التجارب هى ثروة الحياة . وان تحليلا بسيطا لها يكشف علينا أن التعدد والكثرة هى اصل المعرفه" ولا توجد حاله" للجمال غير ما تحدثه الكثرة. وكما يقول " هرتشورنى " فان جمال المدركات والمحسوسات هى شئ آلى وتنظيم للاشياء التى هى موضع التجربه".

ان التوفيق و الانسجام المتبادلين ليسا بشرط واف للقيم الكبيرة . فلا بد من الشدة أيضا و الشدة تتوقف على الضد و لنقض ، وعلى مستوى التعدد و الكثرة لماتصقه بالتجربه و هكذا توحد القيمه الجماليه في التجارب المنوعه المنسجمه . و هذا يتفق المبدأ القديم من أن الجمال هو الوحدة في الكثرة . و من ثم فان تجاربنا فيما يتعلق بانسجام العناصر المتعددة بصورة موضوعيه و معروضه هي مزيج خلاق وهو الجماليه . فيصبح الجمال مثلا اكبر من القيم الكافه الاخرى . و يقال أن الجماليه تفوق العلوم بما فيه الاخلاق . وبالاضافه الى ذلك يعتبر هرتشور الواقعيه بذاتها "شكلا للقيمه الجماليه" .

وبعد أن فرغت من ذكر الأمور المفضله لدى اريد أن اضيف بأن كومارا سوامي جمالي لا في المفهوم المذكور اعلاه ولا بالتعبير المحدد و للكامه ، ولا شك أنه كان مؤمنا اولا و مفكرا اتفاقيا فقط ، و مثل السينت اغسطين و السنت انسيلم كان يحمل عقيدة تتطلب الفهم ، وعلى الرغم من أنه حاول احداث تفاهم بين القيم الشرقيه و المطامح الغربيه مازال في حد ذاته هندوسيا خالصا اذ أنه كان يؤمن بالتمييز الطبقي المبني على الواجبات المقدسه المقررة لكل طبقه بحكم الفيدا و الارث في الهند . بفهم كاستي ان هذا الطريق مبدأ ديني وكانت الحقيقه اللاهوتيه لكومارا سوامي تتعارض مع معتقداته الجماليه . بينما اللاهوتي الكامن في شخصيته بعثه على

على اعتبار نظام التمييز الطبقى أمرا لا بد منه للعمل العادى فى أى مجتمع ، يرى الجمالى فى شخصيته أن المهن المختلفة واحدة بحكم نتائجها . فتحمل المهن مثل الزراعة ونحت التماثيل والموسيقى والرسم والحياكة نفس القيمة الاخلاقية والجمالية اذا انجزت على وجه الكمال . وهذه وجهة نظر كومارا سوامى ازاء الاستلهام الفنى . تختلف النزعات اختلاف الاشخاص وان انجاز المرأ اعماله المهنية على وجه الكمال والاتقان هو بمثابة الاعجاز الفنى ، ولو ينجز عمل بطريق فنى فانه يزيد فى شخصية الفنان جمالا وكمالا مما يجعله اكثر مماثلة لله . ويجب على كل واحد منا أن يبحث عن مهنة وان الفنان ليس شخصا بنوع خاص بل وان كل شخص ليست لديه براعة فنية فى مجال خاص وان كل شخص بدون مهنة هو شخص عاطل عن العمل لا قيمة له وان المهنة التى يلزم لشخص أن يختارها بحكم الطبيعة سواء كانت التجارة او المحاماة او الزراعة او الكهانة او غيرها تحدد بميلاده .

بهذا الطريق يمزج كومارا سوامى بين الفن والحياة وبين الاسلوب والفنان ، وان النظام الاجتماعى الذى يغذى مثل هذه النظرية عن الفن والحياة لا بد أن يكون اقطاعيا كما يفسره الافلاطون او البراهمنة . وبعد أن اتضح هذا لدى الفهم والادراك تصبح الجمالية فلسفة اجتماعية اكثر من كونها شيئا آخر وفى هذا النزاع القائم فى نفسه اصيب الشخص الجمالى بالهزيمة على ايدى

الشخص اللاهوتي وكلاهما يكمنان في شخصيته . ولا شك أن هذا يساعده في اعادة انشاء العلاقه الوديه التي كانت فيما سبق بين الفن و العمل ، ولكنها كانت تهدمت في وجه الثورة الصناعيه . و انتاجه " الفن و القوميه " هو هجوم شديد ضد الثورة الصناعيه فقط ، بل و ايضا ضد نزعتنا لمحاكاة حضارة الغرب باعتبارنا اياها ثقافه فائقه — ثقافه جعل بعضنا متلهفين للعيش في الفيلات الكاريكاتوريه الانكليزيه وللاصاغه الى اسطوانات الغرامفون للقاعات الموسيقيه اللندنيه وكان يقتنع بأن صناعه بدون الفن همجيه بحته وان حضارة مطعمه لا يقدر لها الخلود ولا تمكث الا ردحا من الزمن . وكان يعرف بأن نزعتنا لتقليد الغرب لم تجر الفنانين و الموسيقارين بينا الى السطحيه والبساطه فقط ، بل وجفف موارد الابداع والتخليق .

اذهب الى الاسواق المحليه فلا تجد هناك اثرا من الاختراع الهندي و ثروة الجمال التي افاضها الصناع الهنود على الاجهزة البسيطه للاستهلاك اليومي . . لا تجد هناك نسيجا قطنيا رقيقا ومنسوجات حريرة مزهرة تلبسها النسوة الهنديات ولا اواني و ظروفا مبرقشه نتناول فيها و نشرب ولا سجاجيد تمشي عليها بقدم حافيه ولا صورا تلمع الى محبه رادها او الروح التي توحي الى روح الثلوج الخالدة . . فلا تجد هذه الاشياء قطعا . . . ولكن تجد هناك مزخرفات من المنتوجات الاصطناعيه الاوربيه غاليه الاسعار وادنى مكانه من

ناحية الجودة .

يحب كومارا سوامى الشعب والفن والديانة الهندية كما يتجلى من العبارات المذكورة اعلاه . والنتاجه "رقص سيوا" هو تبرير لحضارتها وان حبه للهند هو الذى يعطيه مكانة مرموقة فى تاريخ البشرية الحقيقة أن شخصاً يحب الناس لايغيب أبدا عن ذاكرتهم ويصفه رتشارد فلورشين (Richard Florsheim) حقا بأنه رجل يعيش فى القرون الوسطى فانه كان متأثرا بالازمنة الوسطى لا لكونها غامضة مثل الشرق بل لأن فيها لا يغض البصر عن الحقيقة وان الفنون الموجودة فى الازمنة الوسطى لم تكن جمالية ولا حسية ولم تكن ذاتية وانسانية وطبيعية . ورجال ذلك العصر كانوا لا يميزون الفنون الجميلة عن الفنون المفيدة والمعنى عن العمل والنظرية عن العمل والقيم عن الافادية والعلمانية عن الديانة والمادية عن الروحية .

وان القرون الوسطى التى تعرف أيضا بالقرون المظلمة كانت فترة شهدت الفلاسفة المتضلعين الذين تأثروا باليونان الافلاطونية والارسطاطليسية والاسكندرية والفلاسفة الباترسيين ، وكانت هذه فترة للجهود العقلية المكثفة التى اوهنها النزاع القائم بين اصحاب الفلسفة الاسمانية والفلسفة الواقعية . وان كثيرا منهم كانوا علماء اللاهوت الذين كانوا لا يميزون الفلسفة عن علم اللاهوت و كانوا يستخدمون رجاحة عقل كبرى لتحرى الحقائق ولكن اصحاب

الفلسفه التومانيه رأوا بأن الفلسفه ينبغى أن تكون معرفه الاشياء من خلال الاسباب و المبادى النهائيه ، و تعلم كومارا سوامى منهم أن الذى مهم هو معرفه الاشيا نهائيا باهتمام خاص بالنوع البشرى و مبادئ السلوك الانسانى وغاياته "اريد أن ارجع الى المبادئ الاولى لحد ما" ، اجاب بهذا فلورشيم لمن اتهمه بأنه داع للمودة الى نظام هو انطاعى اقل او اكثر - نظام سالف و لكن ميت للاشياء.

بوصفه "قروسطيا" كان كومارا سوامى الى التقليد الافلاطونى للمتصوفين المتحزربن مثل السينت برنارد و السينت بونا فنشر و ثومث كيميس و اوكهام و جوسون و ميستر ابخرت. كان التصوف التحزرى هو رد فعل على المناقشات العلميه الجافه بين رجال المدرسه واحتجاجا ضد قيادة الصومعه. يقف كومارا سوامى الى جانب اوكهام فى رفض وجود الحقائق ورا الذهن و الى جانب السينت بونا فينشر عند ما يحاول تخفيض كل شى الى درجه اللاهوت. و كانت شخصيه بونا فينشر شخصيه مثاليه له من هذه الناديه. و يصبح الفن بهذا الطريق نظاما للحياة ، و المواد منه عادة تتلاءم و خير الانسان و خاصه تساعد فى تحقيق الغايه النهائيه للسعادة البشريه ، و معلوم أن الغايه النهائيه للانسان هو الذات الالاهى ، و لذلك فان الهدف الاول لا نتاج فنى يلزم أن يكون الذات الالاهى نفسه. دعنا ننقل الحقيقه المؤلمه وهى أن اغلبيه هذه الانتاجات الفنيه

تتعلق بالذات الالأهي ؛

لاجل التفهم القوى للأنتاجات الفنيه" لا بد من معرفه" اللاهوت و الماورائيه" اذ أن الصور الحقيقيه" و هياكل الانتاجات الفنيه" هي التي تحدد بالمحتويات الحقيقيه" ، و المحتويات تحدد بنظريه" الفنان ، ولذلك اردنا أن نعرف عما هو سبب هويه" العمل الفني ، فلابد لنا أن نعرف عمن خلقه ، و ان معرفه" الفنان غير معرفه" المشاعر الراقيه" لكن المراد من معرفه" الانسان هو معرفه" افكاره ونظرياته التي تعطى شكلا معينا للانتاج الفني ، فالنكرة هي مضمونه ، وعلى كل حال توجد العلاقه" المتبادله" المتحركه" " بيت المحتويات الجماليه" والفكر الذي يعكسها ، و من اجل تحقيق هذه الوحدة الداخليه" ينبغي للفنان ان يصبح ماورائيا ينظر الى الحياة كوحدة شامله" ، فعليه ان يملك كفاءة لينظر الى الانسان و الاشيا" لا كما هي في حد ذاتها بل كما ينبغي ان تكون ، و ان هذا التفكير الخيولي في واقع الامر لا يمكن ان يحصل بدون الا ستغراق في التامل و من لا يتصف بذلك ليس فنانا .

يجب للفنان ان يمثل الحقائق الابديه" ، و من اجل المعرفه" يجب عليه ان يرتقع من المستوى التجربي الى المستوى المثالي و من الحسيه" الى العقليه" و الخياليه" . هكذا يجاوز التامل الا كتفا ، بالتجربه" العمليه" و يجعل الذات الروحي يقيم صله" قويه" مع شئي معلوم ، و هذا ما يحطم الفاصل بين العالم و بين الفاعل و المفعول

و بين الذات و الذات – ان الفن هو الصعود الى قيمه" الجبل ليس كما يقول "جون ديوى" فى كتابه "الفن كتجربه"" ان الفن هو الهبوط من مستوى الانسان، فالفن الذى ينزل الانسان من مستوى الانسانيه" ليس الا الفن العاطفى والحماس و غير المعقول . الواقع ان الحقائق الابديه" هى اهداف العقل ، و الفن هو ميزة عقليه" كما يفهم من توماس اكويناس .

يقتر اتباع ارسطاليس الثومشيون الميزات العقليه" الخمس و يقولون ان الحدس او الفهم هو الذى يمكن به ادراك المبادى الاولى ، و العلم هو الذى يمكن به ادراك الاسباب ، و العقل هو الذى يدرك به السبب النهائى للحقيقه" فى جميع الظروف و الاحوال ، و الفن هو الذى يمكن به صناعه" الاشياء بطريق قديم ، و الحصافه" والحكمه" هى التى تتعلق بالانجاز الصحيح للعمل و بالعقل العملى .

هكذا عند ما يقسم كومارا سوامی الاعمال الانسانيه" الى الصناعه" والانجاز يأخذ بالاعتبار ميزات العقل العملى ، و على كل حال ليس العقل العملى و العقل القياسى ميزتين مختلفتين للروح ، و ان الفرق بينهما منطقى بحت مثل الفرق بين الحصافه" و الفن ، و غايه" كل منهما هى تنميه" الطاقيه" الانسانيه" ، و لذلك فان الاعمال الفنيه" هى الاعمال الانسانيه" المراقبه من قبل الوعى ، و لا يمكن لها التخلص من القوانين الاخلاقيه" ، و لا يقدر الفنان على ان يكون سيئ الخلق تحت ستار خدمته للجمال .

انعقل القیاسی هو تحت رقابه" الارادة ویقوم ببحث دینا میوکی بعد تأثره بناحیه" الحقیقه" ، اما العقل العملی فموجد للعمل و متأثر بالارادة لحد کبیر. و بما أن کل عامل یعمل من اجل غایه" یلزم ان تکون هناك غایه" العمل ایضا، و الغایه" هی التی تعرف بالعقل و تحبب بالارادة . یدرك العقل الغایه" باعتباره ایاها حقیقة" و تدرکها الارداة لکونها حسنه" وحاملة" للخیر اما الحصافة" فتهدف الی غایه" تتلاوم و حسن الموضوع بینما یهدف الفن الی حسن المدرك المحسوس الذی یساعد الفاعل فی التوصل الی الغایه" - هکذا فان غایه" کل منها هی غایه" الانسان و الجمال له بالمعرفه" و الخیر

طبعا للا کولا سیکه فان هذه معرفة" شعریه" او ابداعیه" ، و ان العلم التخلیقی هو عبارة عن عملیه" عقلیه" فریدة و طریق غیر منطقی وغیر مدرك وغیر عادی و غیر طبیعی لادراك الاشیاء ، یتوحد فیه الوجود الداخلی للاشیاء ، و جسمها الظاهری وحدة لا تقضی علی صورتهای منها لایمکن الادراك الحدسی للذات فی الاشیاء و للاشیاء وفی الذات ، الا اذا نفذ کل منها فی الآخروابلغ عن وجودها ابلاغا متبادلا ، و ان الجمال هو الشعور بالفن الناتج عن هذا الاختلاط الغامض. تعطی الطبیعه" الفنان مستوی اعلی من الفرح و الطرب عن طریق خلق شعور بکونه منقطع النظیر بینما یعطی الانسان الطبیعه" اتجاها عاطفیا و خیالیا. الواقع ان الانسان مقیاس " لجمیع

الاشيا" لكنه فى الوقت ذاته يقاس بالاشيا". الفن ليس عملا واحد الاتجاه، فاذا كان الانسان يحاكى الطبيعه" فان الطبيعه" ايضا تحاكيه. يعالج جاكيس ماريتيق ما يدعو "غزو" الطبيعه" من قبل الانسان وغزو الانسان من قبل الطبيعه" فى الباب الأول لكتابه " الحدس الابداعى فى الفن و الشعر"- فالمعرفه" المكتسبه" من هذه المماثله" المقصودة بين الشئ و الذات هى معرفه" عن التجانس او التماثل الروحى.

يكتب كوماراسوامى " فى انتاج شئ فنى او فى ممارسه" الفن تنهمك الملكتان . الخياليه" و العمليه" — فى آن واحد — لذا فان ميزة أي انتاج فنى تتوقف على امرين و هما عمل العقل و عمل اليد . يعتقد كوماراسوامى ان المعرفه" الجماليه" ليست عملا لكنها نوع من القوة التى يمكن بها صناعه" الاشياء صناعه" جيدة ، و الفن ليس نوعا للارادة ولكنه نوع للمعرفه". و هذه الفكرة هى عكس ما يعتقد به المذهب الاسكولاسيتكى الذى يعطى مكانا مهما للارادة فى انتاج العمل الفنى .

هناك عالم غير مرئى وغير ملموس يسكن فيه الصدق و الجمال و الخير . بالنسبه" لافلاطون فان هذا العالم هو السكن الأبدى لروح الانسان بينما يعتقد كوماراسوامى أن هذا العالم هو الحقيقه" الوحيدة التى يمكن التصور بها ، و يرى هيجل أن وجود هذا العالم ضرورة للروح الانسانيه". يمكن لنا القول بأن كوماراسوامى يتفق مع هيجل على وضع الفنون الجميله" فى نفس الحقل الذى يضع فيه الدين

و الفلسفه". يعتقد سوامى أن الفنون الجميله" ذريعه" للكشف عن الطبيعه لدى الوعى و جعلها تنطق . ان ادراك الطبيعه" متأثر لحد بالغ ب لحون مكو فى انجتا الذى يقول فى مؤلفه دبوتين نيتشر ان الاله هو الطبيعه" التى تخلق وليست مخلوقه" .

عند ما يقول كومارا سوامى ان الفن يحكى الطبيعه" يأخذ فى الذهن قول الأم ناتو "ان انفن يحاكى الاله نفسه". فالاله الفكرة او العالم كما يقول السينت جون فى الانجيل "ان العالم كان الاله". لايمكن محاكاة الاله الا من قبل من لا يكون ادنى من الاله نفسه . فالفنان الحقيقى هو الذات الخالد و العمل الفنى هو ولده كما يقال عن المسيح بأنه ابن الله الأب .

بالنسبه" لكومارا سوامى تمتاز الافكار او اشكال الذهنيه" بالتفوق الميتافزيقى على الشئى الذى يمثل فقط الفكرة الموجودة فى الذهن . لو أن كومارا سوامى يتحدث عن التشابه الجزئى ، الا أن ادراكه للاشياء هو ذو معنى واحد فقط و ذلك فيما يتعلق على الأقل بنظرياته الجماليه" . يرى كومارا سوامى تشابها كاملا بين شئى و آخر فى الجمال ولا يرى نسبه" للتفوق من هذه الناحيه" بين انسان و كلب اذ أنهما مظهران مختلفان للذات الالاهى الواحد . غير أن هذه النظريه" فيها ما يخالف العقل السليم .

أخيرا يمكن لنا القول بان "جميع الطرق تؤدى الى نفس القمه" ليس مبدأ ثومستيكى . لو أن سوامى يبدو معجبا لحد كبير

بالفلسفه" المسيحيه" للقرون الوسطى لكنه لم يسبر غور روحها الداخليه" فى النضال القائم بين اصحاب فلسفه" الاسمانيه" و رجال فلسفه" الوقعيه" يقف سوامى الى جانب الطرف الاول المضاد للعقلاء. يتمسك سوامى بتقليد وحدة الوجود ولا يعترف بميزة التخليق للانسان. فى شرح التخليق الفنى بالتخليق الالاهى يرتكب سوامى نفس الخطأ الفاحش الذى ارتكبه السينت النسيلم. يحدد كومارا سوامى الجمال بالكمال الذى لا يقبل الاختلاف من ناحيه" المستويات. اخطأ التسليم فى تشبيه شئى منطقى بشئى واقعى.

على كل حال، فان اهميه" كومارا سوامى لا تكمن فى تمسكه بمبادئى القرون الوسطى بل فى جهوده لجعل الهند مدركه" لدى الغرب. انه مؤسس جسر مثل طاغور و رادها كرشنان و طالما يبقى الخليج بين الشرق و الغرب لا يمكن الحط من خدماته.

تعريب بالايجاز زبير احمد الفاروقى

بين الحضارات القديمة للهند وأمريكا قبل العهد الكولمبى

بلاكيدو بيدادى ديسوزا

مع أن بعض مدراس الفكر لا تزال تعتقد بأن الحضارة الامريكيه قبل العهد الكولمبى كانت ذات أساس و نمو مستقل ، هناك عدد من الباحثين الذين شرحوا فى مختلف الاوقات أفكارا عن أثر الحضارات الاخرى على حضارات المايانيين والتويستكيين والازيتين والانكايين . هل كانو أحد القبائل الاسرائيليه الضائعه ؟ أم كانوا فرعا من حضارات كارثاجى وفونيسيا ؟ وقد أراد بعض المؤرخين أن يوكدوا على العلاقه بين الثقافه الامريكيه الهنديه البدائيه والثقافه المصريه مع ادخال فكرة قارة اتلانتنا الضائعه فى هذه الفكرة كجسر محتمل بين أوروبا أو أفريقيا و أمريكيا . غير أن هناك أناس يجرون العلاقه بين بولينيا وكريتى و التاريخ البدائى قبل العهد الكولمبى .

وليس هدف هذا المقال تقدير الموزات النسبيه لهذه الفكرات

التى لم تثبت أية واحدة منها نهائيا ، والى حد كبير لأن معظم الوثائق والاوراق القديمة للحضارة الهندية البدائية لامريكا كانت قد اتلفت بأيدى المستعمرين الاسبانويين . وأكثر من ذلك فان هذا الجهد يهدف الى توجيه الانظار الى بعض الصفات والميزات المماثلة بين الحضارة الامريكية قبل العهد الكولمبى : نفس الفترة على رغم البعد الجغرافى الهائل الفاصل بين الثقافتين ، وان هذه الاتفاقات ليست معروفة الا قليلا فى امريكا أو الهند . والسبب المهم فيه هو أن الجغرافيا و اللغة و العوامل الأخرى لاتزال تحول فى سبيل الارتباط بين الجزئين من العالم كما حالت فى طريق المزيد من الابحاث الأساسية حول الموضوع على أساس الدراسة على الموقع للحضارتين . ومن الممكن أن يفتح مثل هذه الابحاث مجالات جديدة و متعينة اكثر للتوصل الى الحقائق : هل كان هناك تبادل ثقافى بين الحضارتين وان كانت، فهل كانت مباشرة أم غير مباشرة .

ومن الممكن النظر الى الاثر الثقافى الهندى فى المناطق الواسعة فى آسيا الجنوبية الشرقية الشمالية ، ومن الممكن أن كان ذلك الصلة الضائعة بينهما .

ان الحضارة المايانية كانت قد بلغت الى ذروتها فى القرن الرابع المسيحى تقريبا ، وفى نفس العهد كانت الهند تشهد ازدهارا ثقافيا ملموسا . فكان ذلك عهد الأسرة الجوبتية التى حكمت حوالى

١٥٠ عاما ، ابتداء من أوائل القرن الرابع المسيحي على دولة قويه مزدهرة . وكانت هذه الاسرة معروفه لحكمها المتنور ونشاطها و حيويتها و ثقافتها . وان عهد الملك شندر جريتا الثانى (من ٣٧٦م الى ٤١٥م) يعتبره بعض المؤرخين العهد الذهبى للهند الذى يمثل المميزات العليا للثقافه الهنديه القديمه .

ومن المشوق أن هاتين الحضارتين الراقيتين البالغتين قد كانتا فى نفس العهد فى التاريخ مع أنها كانتا منفصلتين تماما . وذلك يجدر بالذكر على الاخص عندما نرى أن الحضارات الاخرى فى مختلف مناطق العالم فى ذلك العهد كانت تواجه الانحطاط والانحدار فكانت أوروبا تمر بعهدها المظلم فى تاريخها على اثر انحطاط روما و قبل نهوض شارليماجن . وكانت الأسرة المالكه الصينيه (هان) قد سقطت ، وكانت البلاد تواجه الثورانات و الاضطرابات الطويله حتى نهوض أسرة تانج .

فان كانت هناك رابطه على أى حال بين الهند و امريكا فى ذلك العهد فكانت هناك أشياء كثيرة يمكن لبعضها أن يتعلم من الاخر . وان وجود عدد من المماثلات بين الثقافتين يدل على بعض التبادل الثقافى بينهما مع أنه لايمكن لأحد الا أن يخمن نوع حقيقته .

وفى هذا الصدد يجدر بالذكر أن الهند لم تزل تمتلك تقليدا بحريا عظيما منذ القرون القديمه مع صناعتها الراقيه الناجحه لصنع

السفن منذ القرن المسيحى الاول وحتى قرون متعددة بعدها. فنشر الهنود ثقافتهم و حضارتهم الى آسيا الشرقيه و آسيا الجنوبيه الشرقيه ، وحتى الآن تتوفر فى ثقافات اندونيشيا وتائى ليند و غيرها آثار غير مبهمه للاثر العميق للهند القديمه. و ذلك يشرح الاسم " الهند الصينى " الذى يطلق على بلاد لاؤس و فتينام وكمبوديا الثلاث. غير أنه هناك لا دليل على توصل الهنود الى امريكا ، ومن الممكن أن كان التبادل الثقافى غير مباشر او بواسطه الدول الثالثه.

وليس من الممكن تحليل نظامى للتشابهات بين الثقافات الهنديه والامريكيه قبل العهد الكولمبى فى مختلف فروع الفنون والعلم وغيره ، لأنه مع أن معظم التراث الثقافى الهندى القديم محفوظ حتى الآن لايبقى الا قليل من آداب امريكا القديمه وقد ضاعت معظم ايتها. ويجرى الان الكشف عنها بالحفر واعادتها التى سوف يكشف المزيد عن افكارهم وانظمه حكومتهم و حياتهم الاجتماعيه وغيرها ، ولذلك فقد قدم فى هذا المقال عدد قليل من امثال المتشابهات الواضحه فى مختلف الحقول.

ومن اعظم المكتشفات التى استفاد منها العالم اكتشاف فكرة الصفر والاعداد. فقبل أكثر من ١٥٠ عاما أى فى عهد النابوليون كتب لابليس " أنه هى الهند التى زودتنا بالطريق الساذج الصريح للتعبير عن جميع الاعداد لعلامات عشر. ولكل علامه منها قدر و موقف متعين ، وهى فكرة مهمه جيدة تبدو لنا ساذجه جدا حتى

أننا نهمل ميزتها الحقيقية. وأن سذاجتها وسهولتها العظيمة التى زودت بها جميع الحسابات ترفع علم الحساب الى الدرجة الاولى من الاختراعات النافعة، وسوف نشيد بفضل هذا الانجاز عند ماتذكر أنه لم تتوصل اليها عبقرية ارشميدس وأبولونيوس، وهما من اعظم الشخصيات التى ولدتها العصور القديمة.

وأبدت الأبحاث مؤخرا أن فكرة الصفر كانت معروفة لدى المايانيين فى نفس الفترة من التاريخ التى كان علم الحساب فيها راقيا جدا فى العهد الجوبتى. ومع أن التعبير عن الفكرة كانت مختلف من التعبير عنها فى الهند كان المبدأ الأساسى والطريق وحيدا. فكان الطريق الهندى للتنويت عشريا بينما كان الطريق المايانى عشرونيا. ويقول المورخ الهندى د. ب. سنغال " إن الاصل المشترك للصفر الهندى والصفر المايانى يبدو بدون أى شك فيه." يضيف المؤرخ قائلا: " وكما يبدى الشهادة الكرونولوجية فان الصفر المايانى يبدو أقدم بقرون عديدة من الصفر الهندى." فان لم تكن هناك أية رابطة بين الهند وأمريكيا فى القرون المسيحية الاولى فمن الصعب شرح الواقع - كيف كان هذا الاكتشاف المهم قد حقق مع انواع مماثلة وفى نفس الفترة من التاريخ.

وان الواقع الغريب هو أن الصفر المايانى لم يزل غير معروف لدى بقية العالم حتى الأيام الأخيرة بينما نشر اكتشاف الصفر وطريق التنويت الهندى الى الغرب والعالم أجمعه، بأيدى العرب،

قبل قرون عديدة . ويقول المؤرخ الهندى ب. م. بانيكر : " إن سألت عن الاسهام الهندى الأكبر الى العالم لأردن بدون تذبذب بأنه هى فكرة الصفر . "

وبصرف النظر عن تلك المتشابهات فى مجال علم الحساب هناك متشابهات اخرى فى علم البناء . فهناك أمكنه مثل نيوقى هوا كان ، تيكال وشيتش اتزا وغيرها التى توجد فيها ما تسمى بالتواكل (الهياكل الهرميه) التى تشير الى انها كانت قد بنيت على نموذج الاهرام المصريه .

هناك تماثل متعلق آخر . فان البوذيه كانت قد نشأت فى الهند من القرن الخامس قبل المسيح الى ما بعد ، وكانت جثه بوذا بعد الموت قد احرقت حسب التقاليد ووزع رمادها ووضعت فى التومولى أو الاسطبات .

وقد اتخذها البوذيون وجعلها مقابر كبيرة شبه نصف الكرة . وتشتمل على حجرة مركزيه وضعت فيها بقايا بوذا فى صندوق وكان الناس يبجلونها . وفى الأيام المؤخرة وسعت الاسطبات القديمه وزينت بالنقوش المزخرفه التى تصف قصه حياة بوذا . وفى الأيام التاليه أصبحت الاسطبات أوسع حجما بالنسبه الى أسسها ، وكانت تنصب على أرصفه مربعه التى تبدلت فى بورما واندونيشيا بالاهرام الدراجه واكبرها اسطبه بوروبودور الضخمه فى جاوا التى كانت قد انشئت فى القرن الثامن المسيحى . وكانت اسطبه نالندا فى الهند

قد وسعت سبع مرات ، وحتى الآن توجد فى خرابها أثر اهرام طوبية مع درجات الى مصطباتها.

ان الاهرام التى وجدت فى أمريككا هى أكثر مماثلة باهرام الهند وآسيا الجنوبية الشرقية من الاهرام المصرية ، لانها أهرام مدرجة مع مصطبات مستطيلة وكل درجة أصغر مما هى تحتها. وعلى العموم تكون مع معبد درجة أصغر مما هى تحتها ، وعلى العموم تكون مع معبد درجات خارجية تؤدى الى قمتها ، وهذه ميزة غير معروفة فى الأهرام المصرية . ان أقدم الاهرام الامريكية كانت قد بنيت فى القرن الثانى قبل المسيح ، بينما كانت الاهرام الآسيوية قد بنيت بعد ألف عام من ذلك العهد. وكما يقول السيد د. ب. سنغال " يبدو أنه ان كان هناك اقتباس فى هذا المجال نكان المقتبس هى آسيا الجنوبية الشرقية ."

وبصرف النظر عن هذا التشابه المؤثر فى علم البناء هناك ميزة مشتركة كبيرة وجدت فى فن الهند القديمة والثقافات الامريكية المتقدمة. وذلك مثل تكرار فكرة النيلوفر فان للنيلوفر معنى دينيا ورمزيا عميقا فى علم الاساطير الهندوكى والبوذى . فان الشعراء ذكروا كثيرا فى الآداب الهندية القديمة ، ومن الغريب ان النيلوفر يوجد فى البقايا العديدة قبل العهد الكولمبى ، وعلى الأخص فى شيشتينزا فى ميكسيكو .

وما هو المهم هو أن زهرة النيلوفر فى الفن الهندى ، وكذلك

فى الفن اليابانى – توصف لا بالزهرة والاوراق فقط بل بالشجر كله مع الجزور التى تنبت تحت الماء فى الطين .

وان الميزة المشتركة الاخرى هى أن فكرة النيلوفر قد استعملت فى الهند وامريكيا كلتيهما كقالب او حاشية تمثل منظرا طبيعيا أو التمثيل الانسانى. وفى بعض مناطق الهند يبدى النيلوفر كانه يبرز من فم " مكارا " (نوع من الهولة البحرية التى يكون جسمها كالسمك ولها خرطوم مثل الفيل ، وقد اكتشف تمثيل مثله فى شيشن اتزا أيضا.)

ويشعر السيد د. ب. سنغال بأن مجموعة مثلها للتفاصيل لايمكن أن يكون مصادفة، بل يشير ذلك الى وجود نوع من العلاقات لابين الفنين المايانى والبوذى على العموم فقط ، بل بين مدرسة فن هندية خاصة للقرن الثانى أى مدرسة امراوتى . وقد رأى كاتب هذا المقال النيلوفر بمختلف انواع استعمالها فى متاحف فن العهد قبل الكولمبيا فى تكال فى جوتى مالا وبناما. وذلك مشوق لأن الدكتور . رينا توريس دى أروز مدير " باتريمونيو هستوريكو " (بناما) يقول إن الأعمال الفنية للعهد قبل الكولمبيا لا تصور أى نوع من الازهار. بينما يمثل احد أوان زخرفية فى المتحف الوطنى فى بناما تمثيلا حيوانيا يشبه " مكارا " الذى يبرز من فمه النيلوفر .

وفى حقل الدراسة النسبية للاديان هناك عدد من المتشابهات المشوقة ، فقد أشار بعض الباحثين الى أن رمز الفيل فى الثقافة

المايانيه" يشابه الفيل الهندى الذى يعتبر رمزا دينيا هاما. وان الفيل الهندى يختلف جسما من الفيل الافريقى ، فان للفيل الافريقى آذانا أطول ، وليس على الجزء الاقصى خرطومه" تامه" ، و ذلك من ميزات الفيل المايانى.

وكان المايانيون قد استعملوا المظله" كرمز للدرجه" العليا ، و كانت المظله" فى الهند تعتبر رمزا للملوكيه" والشرف. وان لفظ "تو" يماثل لفظ "ديشا" السنسكرتى وهناك مماثله" أيضا فى الثالوث الهندوكى (برهما ، فشنو شيفا (والثالوث الميكسيكى (هو ، هتزى ، بولو ، شتلى تلاليك) ، وكذلك هناك متشابهات فى هياكل مكرسه" للبلدين ، وحتى أن فى الالفاظ هناك اتفاقات مشوقه" فان الاسم الميكسيكى للسفينه" هو نفس "كاتاماران" الذى تسمى به فى جنوب الهند ، وقد أعد باحث فهرسا طويلا لالفاظ اللغات الكوشوانيه" و مرادفاتها فى اللغه" السنسكرتيه"

وعلى أساس متشابهات عديدة ذكرت اعلاه بيركن لواحد أن يفهم أنه كانت هناك رابطه" ما بين الهند و امريككا فى الماضى البعيد. وقبل التوصل الى فكرة مقبوله" من نوعيه" هذا الأثر يجب مزيد من البحث المفصل بالمؤرخين وعلماء الآثار والانثروبولوجيين . فهل كان ذلك تبادل للافكار أو جريان أفكار موحاة فى جهه" واحدة فقط . فان للهند تقليديلا اطويل من استيعاب الآثار و التقاليد الخارجيه" و دمجها فى ثقافتها الفنيه" . غير أن التنميه" الثقافيه" السريعه"

البالغة للحضارة الامريكية تشير الى أنها استفادت من الحضارات المشرقة.

وأيا ماكان الواقع فان المرجو هو أن المتشابهات والميزات المشتركة المشار اليها اعلاه سوف تساعد فى اثارة الرغبة فى هذا الموضوع، وسوف يوفر بعد زمن أساسا ثابتا للروابط النامية الراهنة بين الهند وامريكا اللاطينية.

تعريب : محمد اظهر خان غورى

البلاغة والتصوير الوطني

م.ل. مكليود

ان الخطاب كان أشد تعلقا بالسياسة من سائر الانواع الادبية، ولا شك أن القصص مثل يوم اى وى فى غرفة المجلس لجيمس جويس و الروايات مثل حصاد كونجى لرول سوينكا لها مواد ومواضيع سياسية، ولكنها عن السياسة وليست منها. وانما تستكشف المواقف السياسية، ولا تؤثر فيها، اى، انها ليست بلاغية. ولكن خير الخطب التى القاها كبار السياسيين و رجال السياسة مثل فيركاس، و دموسثنيس سيسر و شرشل و دانتن لينن و تلك و جوكهلى، قد اثرت فى مجرى التاريخ تأثيرا كبيرا.

و لهذا السبب يقول ارسطاطالس انه يفضل النوع التشاورى، من بين أنواع علم البلاغة الثلاثة (التشاورى، و القضائى و التعليمى) ,,وهو طريق رجل الدولة، و أفضل من الانواع الأخرى، لانه يعالج المصالح الطائفية، ولا يترك مجالا واسعا لتحيز المستمعين

باثارة عواطفهم ".

و من المصالح الرئيسية لاى بلد من البلاد أن ينشئ تصويرا مرضيا فى البلاد الأخرى ولا سيما فى البلاد ذات الثروة و القوة و الاحترام كالولايات المتحدة الامريكية اليوم. فمن ثم مما يسورنا أن ندرس الخطب التى القاها ممثلو الهند فى امريكا و التصوير الوطنى الذى أبرزوه هناك.

وكانت الولايات المتحدة الأمريكية تعتنى بالخطاب العلنى اعتناء شديدا، فالخطب من المنابر و المنصات وقاعات المحكمة و مجالس التشريع مدخرة فى تراثها الأدبى القومى. ولكن يبدو ان اهتمام القراء و النقاد يرتكز على الخطب السياسية خاصة. الخطب التشاورية التى تكلم عنها ارسطاطالس، و ان الخطب العظيمة للنكن و ويبسترو روسوولت مألوفة لأكثر الامريكين و معروفة للكثيرين منهم. و يمكننا ان نزعم بحق أن الخطاب السياسى الناجح لم يقدر فى اى بلد من البلاد خارج آسيا تقديرا عاليا بعد انكلترا القرن الثامن عشر مثلما تقدر اليوم فى الولايات المتحدة.

و من تقاليد الكونغرس بالولايات المتحدة أن يدعو رجال الدولة و الاشراف و الاجانب الزائرين ليلقوا خطابا فى مجلس النواب اى سينيت او فى الكونغرس المنعقدة فى جلسة مشتركة لهذه الغاية. (قد اتخذت مجالس التشريع فى البلاد الأخرى لانفسها هذه العادة حديثا).

وكان الشكل العام لتلك الخطب قد وضع لما زار الولايات المتحدة فى ١٨٨٠ شارلس ستورت بارنل ، العضو الشهير الأيرلندى فى مجلس العموم البريطانى . وفى هذه المناسبة ، اجتمع الكونغرس فى جلسة مشتركة مسائية ، لا ليشرف بارنل بخطاب لأن جنرال لافايتى ، ولويس كوسث وتوكوا واكورا كانوا قد خطبوا فيه قبل ذلك . بل ليسمع خطابا عن الشؤون الأيرلندية ، وبسبب الاهتمام الشديد الذى كانت الولايات المتحدة تظهره فى احوال ايرلندا "فبارنل ، كما كان يتوقع ، عاب الحكومة البريطانية لفشلها فى معالجة المجاعات المتكررة وانتقد قوانينها لامتلاك الأرض . وكانت نتيجة خطبته الفورية أن الكونغرس وزع ... ، ٣٠٠ دولارات للتفريج عن المجاعة الايرلندية ، وسمح لينقل البضاعات المتبرعة مجانا . والخطباء الذين جاؤا بعده ايضا أكدوا ، كما فعل ، على الروابط التى تجمع بين بلادهم والولايات المتحدة ، وطلبوا مشاركة الثروة الوطنية طلبا مباشرا او غير مباشر ، وعبروا عن رغبتهم فى ادامة السلام والصداقة .

وبالجملة ، قد ألقيت ١١٣ خطبة فى الكونغرس من ممثلى ٥٤ بلدا . وخاطب أكثرهم كلى مجلس الكونغرس على حدة ، وان كانت الجلسات المشتركة منعقدة ، حيثما يكون عمليا منذ ١٩٠٨ ، وقد خاطب الجلسات المشتركة نحو ٤٧ خطيبا . وهذه العادة توقفت بعد خطبة بارنل . ولكنها اعيدت فى ١٩٤١ بمناسبة زيارة

شرشل .

واما الدعوة لالقاء الخطبة فى الكونغرس ، فيقدمها رسميا رئيس مجلس النواب ورئيس السينيت ، عند المشاورة مع زعماء الاغلبية والاقلية فى المجلسين . و هذا ليس شرفا أو تاكتيكيا ، يقينا لان كثيرا من رؤساء الوزارات و رؤساء الدول يزورون واشنطن حين يكون الكونغرس منعقدا و لكنهم لا يدعون للخطاب فيه . ومن المحال ، بالفعل ان يعرف ماذا هى المقاييس التى تستخدم فى اختيار الخطباء ، والامر يربك لبروتوكول الذى هو اخذ بيلاطات القرون الوسطى و دبلوماسية عصر النهضة .

و الخطاب للكونغرس يمنح الخطيب وسيلة استثنائية الى ان يعرف الى زعماء السياسة الامريكية ، ويبرزه الى ضوء واسع من الشهرة و يضمن لرسالته رواجا شائعا ، ويتيح له فرصة الاقتراب المباشر من المشترعين الذين يملكون تنفيذ برنامج الاسعاف او التطور او الدفاع . و علاوة على هذا ، تنشر الخطبة كاملا فى السجل الكونغرسى ، و تذاع بالراديو و التلفيزيون عادة ، و تطبع فى الجرائد بتمامها او مختصرة او مسبوكة فى الفاظ مختلفة ، او يعلق عليها او يلمح اليها فى الملاحظات التحريرية . فيكون للخطبة امكانية دعاوية فذة لانشاء التصور الوطنى و نشره فى الولايات المتحدة ، ولا توجد مشاكل بلاغية كبيرة فى تكييف المستمعين لان جماعة المستمعين الكونغرسية فى المستويات العليا المتوازنة بالحق .

م. ل. مكابود

وفى سنة ١٩٤٢ دعا الرئيس روسولت جواهرلال نهرو لزور الولايات المتحدة، ولكنه لم يستطع ان يقبل الدعوة لان الأوضاع فى الهند كما بين نهرو فيما بعد، كانت احرج من ان يستطيع ان يغادرها ولما أعاد ترومان الدعوة قبله نهرو، ووصل الى امريكا فى ١١ اكتوبر ١٩٤٩ لزيارة تستغرق ثلاثة أسابيع. وبعد يومين، ألقى خطبته الأولى، اولا فى "السينيت" وثم فى "مجلس النواب". وكانت الخطبة مقدرة ان تكون "الخطاب الوحيد الرئيسى فى أثناء اقامته."

والخطباء الذين سبقوا نهرو خلال السنين كانوا يعرفون تعريفا موجزا خفيفا شكليا، فوجدوا أنفسهم فى حاجة الى ان يقيموا دليلهم الاخلاقى بانفسهم، فمثلا، ان رئيس الوزراء كلمت آتلى استعمل أكثر من ثلث خطب لاثبات الدليل الشخصى وانشاء الصلة مع مستمعيه قبل ان يتقدم الى بحث موضوعه. ولكن نهرو، قد رسم له رئيس "السينيت" صورة رجل ذى عقل وتجربة وذى أخلاق عالية وذى وداد، أى صورة رجل ذى دليل شخصى او أخلاق كاملة. فوصف نهرو بأنه "رجل سياسى ممتاز، ومحامى وعالم من الهند. ومازلنا نطلع على حياته وسيرته وخدماته لقومه منذ سنوات كثيرة. كان قد صار صاحب غاندى الخالد منذ مبداء حياته. وقد عانى شدائد السجن وهى التى كثيرا ما تلازم حياة الرجال الذين يكرسون انفسهم لاجل الاستقلال والحرية وصالح اوطانهم، وهو

الآن رئيس وزراء الهند ، وهو منعطف أدركه بفضل جدارته وخدماته وامتيازه فى حقول عديدة. ونحن متشرفون بحضوره هنا ، وسيسرنا ان نشرفه تشريفا يقابل ذلك ".

وبعد الشكايات فى مقدمه" خطابه ، يذكر نهرو أن غرض زيارته وخطبته هو ان ينشأ تفاهم متزايد بين شعبينا و . . . . تلك الحلقات القويه" والخفيه" أحيانا تربط بين البلاد ثم يتقدم الى ان يزيل الاوهام من قلوب المتشكاين العوايين، فهو ليس متسولا او متملقا او مدافعا ، بل هو كفوء. " فانى أتيت هنا فى رحله" لأكتشف عقل امريكا وقلبها ، ولان أضع أمامكم عقلنا وقلبنا . " والذى عين طراز العقل والقلب ماكان الاهمال ، لأن مادة خطبته تستكشف الأفكار وتتبع المنطق السليم ، وليس هناك شيئى من اللجوء الى القلب ، الى العواطف. فهكذا ، يطيع نهرو املاأت ارسطو بالاطلاق ، فى معالجه" المصالح الطائفيه" على نحو غير عاطفى.

ويستعمل تلميحات تحمل دلالات عاطفته مثلا الماعه الى آباء امريكا المؤسسين ولكنه يوازنه باشارته الى اب الوطن الهندى ، غاندى ، ليظهر الأساس الاخلاق المشترك بين البلادين ، ولينشئ تصويرا مقبولا على نحو زائد. وعلاوة على هذا ، هناك فى خطبته عبارات ذات صفه" شعريه" عميقه" ، مثلا لما يلمح الى واشنطن ، وجفرسن ولينكن فيقول إن " علينا أن نقتبس شيأ من النار التى اتقدت فى قلوب هؤلاء الذين كانوا حمله" مشاعل الحريه" ، لاى هذا

البلد فقط، بل لجميع العالم".

وفى هذه الفقرة، كما فى أمكنة أخرى نشهد كيمياء نهرو المتميزة الفذة التى يحول بها انجازا خاصا الى بركة شاملة. منح للشخص فضلا اوسع. هذا يبدوا مجوفا وغير خاص فى خطيب أقل منه كفاءة فى الدليل الأخلاقى: وأما لنهرو، فذلك اعتراف الاستحقاق العميق من عنده.

ويتبع هذ الثناء باشارة الى غاندى فى شبه لغة نورانية. "وهنالك فى الهند قد ظهر فى جيلنا هذا رجل حثنا على مساع عظيمة، ويذكرنا دائما ان الفكر والعمل لابد من ان لاينفصلا من المبدأ الاخلاقى، وأن طريق الانسان الصحيح هو طريق الصدق والسلام. ودعوناه ابا وطننا تبجيلا له ومودة، ونتيجة هذا ان نهرو أكد على مساواة البلد من الأساس مزيد التأكيد.

وعلى هذا النحو، يبسط نهرو الموازنات الاخرى: (١) ان كلا من دستور الولايات المتحدة ودستور الهند يكفل لنفس الحريات الفردية — فى لغة متشابهة فى اكثر الأحيان: (٢) ان الولايات المتحدة تنتهى الى التقليد الاوروبى القديم: ولكن الهند تنتمى الى التقليد الآسيوى الاقدم: (٣) نالت الولايات المتحدة استقلا لها جيشيا، وحصلت الهند على استقلا لها سلميا. وينتهى نهرو من هذه النقط الى نتيجة لاسفر منها هى " ان الهند، ولو كانت حديثة فى السياسة العالمية .... قديمة فى الفكر والتجربة"، وقد

سافرت فى مغامرة الحياة عبر القرون غير المطروقة" وانها مع ذلك مكرسة للسعى فى تحقيق مطامح الانسان العصرى الشرعية"..

- ان المصلحة الطائفية التى يؤكدها ارسطو يبسطها نهرو بسطا زائدا. لما يعين مشاكل الهند و منجزاتها تعيينا حقيقيا، و يؤكد اصلاحها تاكيدا حكيما، مثلا، ان النظام العتيق من امتلاك الارض يستبدل فى أسرع وقت ممكن، و مستويات العيش ترتفع والغاية هى: ان يزال هذا الفقر بانتاج أكبر، و توزيع أعدل و تربية أفضل، و صحة أحسن. فالعنصر الهام هنا هو "النسبى": اكبر، اكثر، أحسن وكل هذه الامور لا تزال تفعل، ولا تزال تتحسن.

و تنتج استجابة من المستمعين وسائل لغوية متعددة. و باشارته الى ان الدستور الهندى مشكل على نموذج الدستور الامريكى، يعترف نهرو بالمحاكاة، و هى ما وصفها أرسطو كعاطفة طيبة وميزة الرجال الاخيار" واذا نطق بالمبدأ ان "الاعتماد على النفس هو الشرط الاول لنجاح وطن" ليس اقل مما يشترط لنجاح فرد " فكان يسبك ما قال البطل الشعبى الامريكى، بنجمين فرانكلن، فى كلمات اخرى، و يكرر ما يبدو عقيدة من عقائد الحكم الشعبية. ويكتب نهرو فى "اكتشاف الهند" " و من الصعب ان تدرك معنى كلمة قديمة او تركيب قديم، واصعب منه ان يدرك روحه". ولكنه نفسه قد نجح فى ادراكه ببراعة كاملة.

•الاقوال المأثورة هى من المحسنات التى تميز اسلوب نهرو. وتتضمن خطبته للكونغرس كثيرا منها : " ومن التفاهم ينبت تعاون مثمر" والانتصار بدون ارادة للسلام لايأتى بنتيجة باقية " حيثما تكون الحرية معرضة للخطر او العدل مهددا لاتكون محايدين " : و" القوة المستخدمة لابد من ان تكون كافية لغرضها "، وعن الاقوال المأثورة ، قال ارسطو : " يحب الناس ان يسمعوا ما يعتقدون من قبل فى بعض المناسبة الخاصة مصوغا فى كلمات عامة ، و فائدتها الاخرى والكبرى هى انها تكسو الكلام بصيغة أخلاقية . وهذه الخصلة موجودة فى كل كلام يرمى بوضوح الى غرض أخلاقى ، فالأقوال المأثورة تنتج التأثير الاخلاقى دائما . لان المتكلم ، حين ينطق بها ، يعلن المبادئ الاخلاقية اعلانا عاما . فهكذا ان الاقوال المأثورة اذا كانت سليمة ، تعطينا انطباع الصيغة الأخلاقية التى هى فى المكلم بها . " وبامتداد هذا المبدأ ، يمكننا ان ننقل انطباع الصفة الاخلاقية هذا الى البلد او القضية التى يمثلها المتكلم.

وفى الاستقلال وما بعد ، كتب نهرو : " ان السياسة الخارجية حصيلة السياسة الاقتصادية والى ان تطوير الهند سياستها الاقتصادية بوضوح ، تكون سياستها الخارجية غامضة وناقصة الى حد ما ، وتكون تائهة ايضا. " فاذن ، ليس من العجيب ان معالجة نهرو للشؤون الخارجية مصوغة فى الفاظ غامضة وان لم تكن متشابهة او متضاذة. ويقول نهرو ان اغراض الهند ليست " الا حماية

السلام العالمى و توسع الحرية الانسانية . وتأييدا لهذا الادعاء يضيف قائلا : " ان الهند كانت تنوم بجانب التسليم خلال تاريخها الطويل ، وان كل صلاة يدعوا بها الهندى ، يختم بابتهال للسلام . وانه كان من الهند ، هذا البلد القديم والناشئ معا ان مهاتما غاندى نهض وعلمنا اسلوبا للعمل الذى كان سلميا ، ومع ذلك فعلا ، واحدث النتائج التى ساقتنا ، لا الى الحرية فقط ، بل ايضا الى الصداقة مع اولئك الذين كنا نصارعهم حتى الامس . "

فهكذا ، تصور خطبة نهرو الهند كبلد قديمة بل ناشئة ، فقيرة بل متحسنة ، مزعجة بالمشاكل الكبيرة بل معالجة لها بالعزم ، متعهدة بالسلام ، بل مصممة على مقاومة العدوان . وفى كلمات اخرى ، تظهر فى صورة بلد ذى تراث شريف وأهداف محمودة ، وذى مبادئ اخلاقية وأحكام سليمة ، وذى سياسات عاقلة وعزم راسخ .

و بعد خمس سنوات من خطاب نهرو للكونغرس ، القى الدكتور سر بلى رادها كرشنن رئيس 'راجيسبها' (مجلس النواب) الهندى خطبة فى 'السينيت' للولايات المتحدة بمناسبة اهداء مطرقة عاجية لتستبدل المطرقة التى كانت تستعمل منذ ١٧٨٩ . وعرف الزائر بمجرد الاسم و اللقب والنعت ، 'أحد علماء العالم الكبار' . فألقى خطبة قصيرة تلائم ممثلا قوميا غيرسياسى .

وفى لغة ممتازة بصفتها الحكيمة ، و جمال إلقاءها ، و توازن

صياغتها ، يحول الملاحظات المبتذلة" السياسية" الى تصورات فلسفية" ، و يظهر بالسهولة" اهتمامات أخلاقية" كما يفعل نهرو : نحن ندرس أن الحرية" السياسية" ليست غاية" بذاتها ، و انما هي وسيلة" الى المساواة الاجتماعية" و العدالة" الاقتصادية" ، 'نحن نعتنى ، لا باغراضنا فقط ، بل بوسائلنا ايضا'. 'علينا ان لا نقطع العقد بالسيف ، بل لا بد من ان يكون لنا الصبر على حلها'. ويقول: 'ولو و جدنا الخيبة" في محاولتنا لاستبدال القوة بالاقناع ، و استبدال سياسة" القوة بسياسة" الاخوة ، فاننا مقتنعون بان الا نهزام انما يكون مؤقتا ، لان الصلاح متاصل في طبيعة" الاشياء ، و ان الرحمة" والحب متعديان كالقساوة و البغض'. يعبر الخطيب ، كنهرو ، عن اهتمامه بالقضايا الفلسفية" الأساسية" أكثر منه بالعصبية" او الفرقية" او الدنيوية" .

و مما قدم يتبين ان التصوير الوطنى الذى او جدته الخطبتان الهنديتان اللتان ألقيتا في الكونغرس للولايات المتحدة ايجابى ، فهو تصوير السنين و التجربة" والحكمة" ، و العمل و التقدم في جمهورية" علمانية" ديموقراطية" سلامية".

تعريب اى . كى . احمد كنى

سومنات دهار الفولكلور الهندي الآسيوى

ان كلمة" فولكلور تشمل الروايات ، القصص الشعبيه" ، الخرافات الشائعه" فى الجماهير ، القصص الجنيه" ، تقاليد المناسبات ، الالعاب التقليديه". الاساطير و الرقصات الشعبيه" ، الامثال و الحكم وكذلك الفنون و الحرف الشعبيه" . و هذه الكلمه" التى تستعمل بصفه" أعم بمعنى المنتجات التقليديه" و أصوات الجماهير لها تكون عجيب. حتى الأربعينات من القرن الثامن عشر المسيحى كانت مجموعه" التقاليد الشعبيه" الغير مسجله" والمنتقله" من جيل الى آخر تعرف بـ "المآثر الشعبيه"". ولأول مرة فى عام ١٨٤٦ استعمل خبير مآثر انكليزى المستر وليام جون ثوماس مصطلح فولكلور للتعبير عن التقاليد والعادات و المعتقدات والقصص والاغانى والامثال وغيرها للجماهير .

ان الكلمه" المركبه" الفولكلور منذ أن اختيرت من قبل جميع لغات الاقليم الاروبى و امريكيا ، أصبحت لتعبر عن القصص و الاغانى ،

والخرافات والروايات والامثال واللغز الشعبيه" ، وكذلك الاساليب الاخرى للتعبير الفنى الذى وسيلته هى الكلمات الملفوظه" المنطوقه" والتى مادامت ولاتزال بالتقليد الشفوى. وقد أصبح أصحاب الفولكلور اخصائيين بانفسهم عندما أثبتت اهميه" علاقه" الفولكلور مع التاريخ والفلسفه" والاثنوغرافيا. وفى الوقت الحاضر هناك ثلاث مدارس للفولكلور : المدرسه" الهنديه" ، التى بدأت فى القرن الماضى مع الدراسات السنسكرتيه" ، والمدرسه" الانثروبولوجيه" التى عملت بصفه" أكبر فى الميدان الهندى الامريكى ، و مدرسه" ارناثومبسون للفولكلور التى أساسها الفولكلور الاوروبى.

و نظرا الى أن الفولكلور يتبع النظام العلمى و يساعد فى تنوير ماضى الانسان تظهر أهميتها يوما فيوما بالنسبه" للانظمه" الأخرى ، و لذلك فان كلمه" فولكلور تستعمل لكل من هيكل الروايه" (التى كانت قبل ذلك غير مسجله") و دراستها العلميه" ، و ن ضمن عناصر الفولكلور القصص ، سواء كانت بشكل الروايات والخرافات والاساطير والقصص الجنيه" والحكايات النادرة ، أم بشكل الاغانى الشعبيه" ، تعتبر من قبل أصحاب الفولكلور ذات اهميه" أساسيه" ، وكما وصف بعض المؤلفين فان " الفولكلور هى أساطير الاجيال ". وقد أوسع ماكس مولر هذه الفكرة قائلا بأن الاساطير والفولكلور هى ذخيرة أثريه" لآداب دينيه" استعاريه" تتعلق بعبادة الظواهر الطبيعيه" . وقد ادعى السيد جينفى المترجم الالمانى لكتاب " بنجا تانترا "—

والذى يعبتر أحد المؤسسين لعلم الفولكلور– بأن هناك مبدأ اساسى هندى لمعظم القصص الجنيه، وكذلك هناك فكرة بالغه للاستاذ بينفى كومار سركار أن فولكلور الهنادك ليس الا تكييف معتقداتهم الثقافيه الى مواهب واستعدادات الجماهير، وان الرغبه البوذيه فى بيان القصص التى تبدو فى قصص "جاتكا" كانت تسويه بين الدين الاعلى و المعتقدات و التقاليد الجماهيريه. و اذا كان هكذا، فان الفولكلور وخاصه فى شكل القصه توجد فى جميع البلدان بعين اعتبار عدد السكان فى كل منها.

ومع أن فولكلور أسيا قد جذب اهتمام العالم به بعد فترة طويله من فولكلور اوروبا، ولكن ما وجه انظار علماء الفولكلور الغربيين منذ البدايه كانت عذوبته المقارنه، وكيف ازدهر مثل الفولكلور الافريقى فى التقاليد الشفويه. وكذلك هنا ميزة اخرى للفولكلور الاسيوى وهى استثناءه العلمى من الفوضى و العنف والضيق فى افق التفكير، وان الاحداث الوحشيه التى هى مفرطه فى قصص أساطير أسبانيا وايطاليا وفرنسا و روسيا و بلاد أوروبا الاخرى لاتوجد فى الفولكلور الآسيوى، وان تجد هناك بعض انواع الوحشيه فى بعض القصص الآسيويه فهى ليست الا لابراز رموز بغيضه تمثل الشرور.

ومع انسجام واسع عبر القرون يقدم فولكور الهند وآسيا مزيجا رائعا للتراث و الثقافات المختلفه المتنوعه– ومع ذلك هناك عناصر مشتركه فى الفولكلور الآسيوى الفاتن الساحر مع تعداده كما أن

ميزة خاصه للفولكلور الآسيوى والصينى والآسيوى الاخرى هى موثوقيتها ، ومع أن الفولكلور الصينى يعتبر أقدم الفولكلور ، لعله أكثر موثوقيه فى العالم.

هناك دعاو هنديه أيضا بقدم فولكلورها . فان كتاب " كشا ساريتا ساجر" "بحر القصص المواج الذى كان قد ألفه فى أواسط القرن الحادى عشر باحث كشميرى المستر سوماديفا ، هو أكبر مجموعة للقصص فى العالم ، و هو يشمل ٢١٨٨ قصة ، و ينقسم فى ١٢٤ فصلا و ١٨ فصلا فرعيا ، و حجمه يساوى بضعفين لمجموعة "الياد" و "اوديس" ، و قد أصبح هذا الكتاب "كشاساريتا ساجر"- بواسطة مجموعة أخرى من قصصه المنتخبة "بنج تانترا" التى نقلت الى عدد من لغات العالم – مأخذا و مرجعا للقصص الشعبيه فى جميع اللغات الهندية ، و ان المستر سوماديفا لم يكتب من جديد كتابا كشميريا أقدم (بريهات كشا منجارى للسيد كشميندرا) فقط ، بل شكل من جديد عددا من قصص "جتاكا" فى مجموعته المختارة ، ولم يكن طرازه محدودا بتصوير وادى كشمير وحده بل يشمل صورا مثلها من المدن الهنديه الاخرى مثل " باتلى بترا " " ماثرا " " كاسامبى " " اسراوتى " وغيرها ، وقد اختار وجهه نظر آسيويه ، فذكر مرة بعد اخرى " توروشكاش " " بارسكاس " " تاجيكاس " و " ياباناس". وان عددا من الاساطير تبدى علامات الاثر السلاڤونى.

ان التقاليد الادبيه (بما فيها الشعبيه) للفارس و الهند

مربوطه" بأصلها الهندى الأوروبى، وان دعوى السيد وجريم بأن الفولكلور يشمل ميراثا من ذخيرة هنديه" أوروبيه" مشتركه" للاساطير لم يكذب حتى الآن مع الاختلاف فيها، غير أن الدلائل تشير الى أن المرجع كان الهند. وفى الهند نفسها كان هنالك تفاعل، وعلى الاخص فى الهند المتوسطه" والجنوبيه" بين الوسائل الدراوديه" والوسائل الغير هنديه" — اوروبيه" الاخرى. وكانت المواصلات تكون شفويه" الى حد كبير. وكانت هذه العمليه" من التحويل الشفوى قد توسعت عبر القارات. وكانت القصص والحكايات يسمعها السائحون من التجار والمبلغين أو المقامرين السياسيين ويروونها فى البلاد البعيدة.

وقبل أن يبلغ شنجيز خان وجنوده قصص الهند والمشرق الى البلاد الغربيه" كما فعل الاسكندر واليونانيون قبلهم اطلع العرب والفارسيون على "كثاسارتيا ساجر" وبنج تانترا و"جتاكا" وبلغها الى الاتراك. وقد نقلت هذه الحموله" الثمينه" من أسواق استنبول الى وبنس ونيبلس. ويقول عالم الفولكلور الامريكى المعروف السيد شتيش ثومبون أن "كثاساريتا ساجر" و"جتاكا" تبدى أثرها فى ادب أوروبا فى العهد المتوسط، وفى اغلب الاحوال بطريق توسط العلماء اليهود. وكذلك فان قصص "بنج تانترا" ذكرت مع التواريخ والامكنه" المتعينه" عندما نقلت الى اللغات الفارسيه" والعربيه" واليونانيه" وتقاليد أوروبا فى العهد المتوسط. ولذلك فان الخيال المركزى فى عدد من قصص "ديكاميرون" للسيد بواكسيو

أصله فى المجموعه" الكلاسيكيه" للسيد سوماديفا . و ذلك سفرة غربيه" من التراجم الاصليه" الى اللغات العربيه" والفارسيه" والتركيه".

ومن المعروف أن عددا من الافكار الرئيسية فى قصص المملكه" الحيوانية انتشرت فى الشرق و الغرب كتابيا و شفويا مثلا ماخذ القصص المعروفه" للسيد الهثوب هو "هتوبوديشا" مباشرة أو بواسطه" العرب . و ان تنقل الفولكور الى الجهات الغربيه" — الشرقيه" يتضح من وجود اسلوب قصص السيد ايوب فى القصص السنسكرتيه" و الفارسيه" . و أما فى الشرق البعيد فيقول السيد ب،س، روى شودرى أن عددا من القصص الشعبيه" فى تائيلاند التى تبدى حكمه" و ذكاء البراهمه" و العلماء البوذيين مثل أعمال البطل و عاقبه" التاجر الذكى البالغ ورمايه" المخطأ وسخاوة الملك و غيرها ماخوفه" من قصص "جاتكا" كما أن عددا من القصص الشعبيه" فى تائيلاند و اندونيشيا أساسها على "رامايئا" الذى لم يزل وسيله" الاثر مع كتاب "مهابهارتا" .

ومع التجول فى جهات مختلفه" فان عددا من القصص الشعبيه" والقصص الجنيه" و الاساطير و الخرافات فى فلبائن مأخوذة من أسبانيا ، غير أن هناك ما يبقى من الفولكلور الداخلى كما هو فى البلاد الشرقيه" أو الغربيه" الاخرى .

ان تجول السائحين و المتجولين المعروفين و الغير معروفين فى العهود القديمه" و المتوسطه" قد ادى الى تبادل و اختلاط الآداب

(بمافيها الثقافه" الشعبيه" و الفولكلور) و الفنون و العلوم . و لم يزل هذا التفاعل يلمع و يستمر و يرافق عمليات المهاجمه" و الحروب. و ذلك قد زود الذهن الهندى المتفتح بالخرافات اليونانيه" الغير اخلاقيه" . و قد تشرب اليونانيون خلال عهد الاسكندر و بعده أساطير و قصص الهند .

داخل آسيا كان المتجولون مسؤلين لنقل الاساطير والقصص والفولكلور الاخر من بلد الى اخرى كما ان الراهبين البوذيين (ولم تكن فئه"منهم من الكشميريين) والسائحين الصينين قد نفذوا الى بلاد آسيويه" مختلفه" و ربطوا الآداب والعقائد لجماهير آسيا. ومن المواد التى توصلت الى الصين و جدت هناك بيئه" جغرافيه" سائغه". وقد سجل افكار الفولكلور الصينى بعد مآت من السنين قبل أن ظهرت كتابيا فى أوروبا ، ومن الممكن أن كانت القصص والمواد قد ضاعت بعض نكهتها الاصيله" فى عمليه" التشكيل من جديد ، ولكن الأساطير والقصص الأخرى حصلت على ابعاد جديدة ولون محلى لم يكن غير ثمين .

ان القصص الشعبيه" هى أهم عناصر التقاليد الشعبيه" ، وفى الواقع هى فرع الفولكلور الذى له أهميه" أساسيه" عند علماء الفولكلور . وان هذه القصص التى لها شعبيه" فى جميع مناطق الهند وآسيا يزيد قدرا مسئولا من الآداب فى جميع اللغات واللغات المحليه" . نجد فيها بعض مواضيع مشوقه" ماهى مشتركه" فى القصص الشعبيه"

لآسيا و الشرق والغرب.

ان سلسلة" قصص علاء الدين الجاذبة" لها بعض أشكال مشوقة" فى قصص آسيا ، كما أن هناك قصص جنية" طيبة" وسيئة" مثلهما نجد فى مجموعة" السيد جريم فى قصة" " الارض المعدومة" " التى تقع فيها جميع أنواع الواقعات الغير طبيعية" . وقد يرتبك فيها سامعها أو قارئها للحظة" ، ان الانسان السعيد يلقى الظل عليه " فونكس "— طير السعادة و حسن الحظ الذى له امتياز وشهرة كبيرة ، ويسميه العرب بالعنقاء و الصينيون ب " فنج هانج " والهنود ب" هما " كما وجد بعض علماء الفولكلور شبها ممتازا بين " فونكس" و " جارودا " (فى الاساطير الهندوكية" والاندونيشية") ، وان طيرا غريبا آخر " ذؤل " (المتفرد السرى الذى تعتبر ابياضها ثمينة" للغاية") يوجد أيضا فى القصص الاسيوية" (بما فيها الهندية") والروسية" و الألمانية" و الفنلاندية" ، وان اللغات التى تنطق بها الطيور كواسطة" للتحذير أو المشورة أو التكهن هى أيضا شئ مشترك فى القصص العربية" و الهندية" و بعض القصص الآسيوية" مثل القصص الا سليندية" والكيلتيكية" فى الغرب.

ان التنين أيضا مشترك فى قصص آسيا و أفريقيا و أوروبا ، غير أن هناك فرق فى الدور الذى يلعبه التنين فى القصص الاوروبية" ، فانه يهاب و يقتل ، غير أنه يعتبر فى القصص الصينية" والتايلندية" و الاندونيشية" و بعض القصص الاسيوية" الاخرى بشيرا بحسن الحظ

والسعادة. وان المخلوق المرعب المهيب مكارا (نصفه طير و نصفه تمساح) وضع فى أشكال اخرى أيضا مثل نصف الظبى و نصف السمك – مركب الآلهه" فارونا وفشنو – حيث انتشرت الاساطير من الهند مع تاثير على المعتقدات والفنون الشعبيه" الى أمكنه" بعيدة مثل جاوا ومنغوليا والصين و ميكسيكو أيضا.

ان الاغانى الشعبيه" و القصص الجنيه" والاساطير والامثال والحكم و اللغز الآسيويه" والاوروبيه" التى تمثل العبقريه" الشعبيه" لها أفكار وعناصر مشتركه" اخرى أيضا من الممكن أن كانت الظروف الانسانيه" الأساسيه" مماثله" فى جميع العالم، ولكن أشكال و دواعى القصص الشعبيه" و الخرافات، و أغانى الرقصات تختلف حسب بيئات الشعوب و أساليب حياتهم واخلاقهم، فقصص الابطال والمحاربين لها أشكال مختلفه" فى آسيا و الشرق الاوسط و أفريقيا الشماليه"، وان قصص الخياط الحطاب الصائغ الذى يحل اللغزة التى لم يقدر أى واحد على حلها و ينال جائزة توجد فى قصص ملائشيا واندونيشيا و مصر و ايران و الهند و باكستان و القصص الآسيويه" الاخرى. وكذلك فان قصص ملك مثل حاتم الطائى أو هاريش شندرا الذى لايمتنع عن سخاوته واحسانه حتى فى ظروف قاسيه" للغايه" توجد فى القصص العربيه" و الهنديه" والفيتناميه" والآسيويه" الاخرى بالاضافه" الى القصص الاوروبيه"، كما توجد قصص لصوص أبطال مثل روبن هود فى القصص الدراڤيديه" والكشميريه" والاندونيشيا و الافغانيه"

واليابانيه والصينيه والاسيويه الاخرا. وهكذا يجد "أشرف" (أمير اللصوص فى بنجاب) نظيرا غير واحد فى القصص العربيه والتركيه مثل نظير قصه على بابا واللصوص الاربعين (الف ليله وليله) فى القصص و الاغانى الهنديه و التبتيه و الصينيه و التركيه و اليابانيه و الاوروبيه وامريكيه الجنوبيه .

ان القصص الجنيه المذكورة أعلاه أيضا شيئى مشترك فى "الجمال النائم" للغرب ، ونظائره الاسيويه فى اليابان وكوريا و الهند و فيتنام و بورما وسرى لانكا و غيرها ، و يجدر بالذكر أن الشرق كان يعتبر حتى أواسط القرن التاسع عشر أرض الخرافات و القصص الجنيه .

غير أن بعض القصص الجنيه الشرقيه موضوعه مثل بعض القصص الجنيه المعروفه للسيد هانس اندرسن التى اخترعها كما اعترف بنفسه . ان العرافات (العجائز القبيحه) فى القصص الهنديه والملائشيه والصينيه والتائى لانديه والافغانيه و العراقيه و النيباليه والاسيويه الاخرى يقدرن على ان يلقين "عينا خبيثه" ، كما أن فكرة استعمال الموتى للتعبير عن الخشونه والاستهزاء الشرى حتى الى حد القبر أو المحرقه توجد فى القصص التركيه الايرانيه والتائيلايه والهنديه والآسيويه الاخرى ، والبلاد التى نقلها اليها المهاجرون الهنود مثل ماريشيس و فيجى و جويانا و غيرها بالاضافه الى القصص الاوروبيه والافريقيه .

ان التناسخ والتقمص والتحولات الأخرى سواء كانت انسانيه أم حيوانيه والموضوعات الاسطوريه أم الالهيه هى عنصر مشترك آخر فى بعض القصص الاسيويه والهنديه – الامريكيه الشماليه والميكسيكيه ، وان التحول بنفسه هو أساس قصص ''سوان مبدين'' فى ''كثاساريتا ساجر'' ففيه تتحول عذراء جميله نصف انسان و نصف فوق الطبيعه من صورتها الفائقه الجمال الى شكل انسانى. ومن المشوق أن نفس التشكل يوجد فى أستريلاسيا (فى أساطير الايران وسرى لانكا والصين واليابان و ملانشيا واندونيشيا وآستراليا) و أوروبا و افريقيا. وكذلك فان هناك تشكل آخر من التحول بنفسه فى القصص الهنديه والاسيويه الاخرى ، و ذلك هو أن بطل الروايه يلبس قلنسوة كى يخفى نفسه من أعين الآخرين من أجل تنفيذ خططه ، ومع علمه بأن الذهن الانسانى يميل الى الغرائب و المعجزات بسط السيد سوماديفا غرائب و مخلوقات فوق الفطرة مثل الخيل الطائر و البقار السحريه والشأة الكاهنه و انسان النار و انسان الهواء والأفاعى الضاحكه و مثلها ، وجعل جميع انواع الهولات والعفاريت و الهامات و الغول فى قصص '' كثاساريتا ساجر'' كى يقود حب الاستطلاع الانسانى للغرائب و المروعات.

ان الأساطير تعتبر وجها للقصص الشعبيه التى كانت تهم العالم فى العهد الماضى قبل الظروف الجديدة. وان قصص النجوم والكون تماثل الفولكلور الاسيوى واليونانى و المصرى. وان المماثله

تبدو أكثر فى القصص الهنديه والبونانيه من هذا النوع ، وذلك لأن الاسكندر كان قد اقام رابطه مباشرة بين الهند واليونان ، ومن قصص النجوم يمكن معرفه الكثير من الافكار والأساطير الدينيه للانسان السابق الذى أحدث قصص الشمس و القمر ايضا. ويقول علم الاساطير الهندوكى أن الاله فشنو هو مظهر من مظاهر الشمس عندما تعبر السماء ثلاث خطوات كبيرة كل يوم ، و توجد فى الصين واليابان و كوريا قصص مماثله حول القدر المطلق الملك الشمس اله السموات و حاكم الافلاك و جميع النجوم.

ان الأساطير المتعلقه بالافاعى التى متوفرة فى فولكلور آسيا والشرق الاوسط توفر شكلا مشتركا آخر ، ففى الهند يختص الافعى (ناج) بالقصص الكشميريه و البنغاليه ، وفى قصه كشميريه مثله، تتزوج الاميرة ''همال'' أميرا غنيا ''ناجراجا'' بدون علم من أنه أفعى فى الاصل الذى تشكل بشكل انسانى على ''تيرافرما'' ، وسوف يتحول الى أفعى عندما يدخل فى الحباله التى له فيها أزواج من الافاعى فى قصر تحت الماء. وفى قصه ميزوريه يتعايش أفعى مع بنت فيقتلها أبوها من شدة السخط.

غير أنه فى بعض مناطق الهند يعتبر أن العابدين يعملون تحت الهام من الاله الافعى وان عبادة الافاعى توجد فى آسيا و آفريقيا ، وكذلك فليس من الغريب وجود معابد الافاعى وقصص عبادة الافاعى فى بينانج (ملائشيا) التى تتوفر فيها الافاعى و الأصلات الحيه و

يهاب منها و ان العطور و البخور التى تحبها الافاعى تحرق ليلا و نهارا فى المعبد الذى يقع على قمة جبل .

ان أسطورة ''كاليا ناج'' الافعى الخبيث -(تذليل كاليا ناج بأيدى اله الهنادك كرشنا) لا توجد فى الوقت الحاضر فى تائيلاند و اندونيشيا وكمبوديا و دول آسيا الجنوبية الاخرى فحسب ، بل انها جزء من الفولكلور التقليدى لأيرليند ، و قد اقام علماء الفولكلور رابطة بين ''كاليا ناج'' و ''التنين'' للسير جورج .

ان معظم العناصر المهمة للفولكلور - القصص الشعبية و الخرافات و القصص الجنية و الأساطير و الأغانى الشعبية فى آسيا تبدى عددا من الاوجه المشتركة وماهو الصحيح منها بطريق النشوء أو التفاعل و كذلك ضرورة تصنيفها و الحفاظ بالمواد الموثوقة بها تنطبق على أوجه الفولكلور الأخرى أيضا على حد سواء .

تعريب : ماجد محمد ميان

جايا اباساى

فـــن رسم المصغرات المغولى

ان الفن الهندى له تاريخ طويل ومشرق ، انه يحتل مكانا فريدا فى الرسم المغولى ، انه نشأ بعد فترة مضطربة غير مستقرة ، ولكن توجد فيه الوحدة والقوة للاسلوب القومى الرائع . و ربما ان جميع الظروف اللازمة لنهضة فنية كانت موجودة بصورة وافية مثل الرعاية المستنيرة والحكومة القومية والفنانين الموهوبين . ويخيل ان رسم المصغرات المغولى ينتمى الى مدرسة متميزة لانه يمكن تمييزه من الاساليب المحلية كلا من ناحية الهدف او الغرض والمظهر الخارجى . برزت هذه المدرسة الى حيز الوجود فى عهد الامبراطور اكبر ، عندما نجد الفن الايرانى يندمج مع الضغوط المحلية وغيرها ليصبح وسيلة واداة جديدة ودقيقة وحيوية للتعبير فى عهد اكبر الذى انتهج سياسة التكامل الثقافى ، وأقيمت أماكن ملكية للرسم حيث وجدت مختلف انواع الملكات اعترافا والهاما . ان هذا

الاسلوب الجديد الذى يعرف الآن بالاسلوب المغولى يعكس الطاقه" والدينا ميكيه" للامبراطور واهتمامه بتسجيل الاوصاف والمواقف المواقعيه" والشعب الاصلى ان الاسلوب المغولى بينما كان اسلوبا للبلاط من غير منازع اثر فى الفن المعاصر فى الهند.

ان الاساس التاريخى للمدرسه" المغوليه" ساذج و حسن التوثيق والاستناد . ان النشاط الفنى الذى شرعه الحاكم الثانى للاسرة الملكيه" همايون فاتح دلهى عام ١٥٥٥ ، اتى معه الى الهند بفنانين فارسيين بارزين هما عبد الصمد ، و سيد على ولكن تنظيم و تطوير هذه الورشه" الملكيه" و جمع وفد من الفنين والموهوبين والمهرة من الهندوس والمسلمين الذين عملوا سوياً وباشتراك فى تنفيذ المشاريع الفنيه" الطموحه" ترك لخلفه اكبر ١٥٥٦–١٦٠٥ . افتتح الامبراطور تزيين كتب كثيرة بعضها ملحميه" بطوليه" واخرى تاريخيه" . ان الفنانين رفقوء فى حروبه ورحلاته المتعاقبه" ورسموا صور الاحداث الموقعيه" فى الجو المؤلف من عناصر مختلفه" للبلاط . اجتمعت التاثيرات من مختلف المصادر وانها جعلت مندمجه" ومتحدة لايجاد اسلوب قومى عظيم مطلع بالحيويه" والبراعه" . واتخذ هذا الاسلوب اشكال الروعه" والتباهى ان هذه المدرسه" فى عهدها للتوسع والتنوع تظهر الشده" والنشاط الامبراطوريه" .

وعندما توفى اكبر فى عام ١٦٠٥ كان الرسم المغولى قد دخل مرحلته الثانيه" ، وكان نسبيا انعكاسيا ومبنيا اكثر على المشاهدة

والتحديد المصقول.

ان الاتجاهات الجديدة اشرف عليها بنفسه الامبراطور جهانغير خلف الامبراطور اكبر. ان جهانغير بطبعه كان محبا بالطبيعه والجمال، انه كان محبا للاطلاع على الاشياء ومصقولاً ورفيع الثقافه، وصل فن التصوير ورسم الحيوانات والزهور الى مستوى عال في عهده. وتحول الاهتمام في عهد الامبراطور القادم شاه جهان الى فن العمارة، فبنيت الضرائح الضخمه والجوامع والحصون والقلاع. واستمر صنع الرسوم ولو بصفات وانواع اكثر مصقوله جدا. وفي عهد الامبراطور المغولى العظيم الاخير اورنج زيب سحب اشراف الدوله من الفنون وتوجه بعض الفنانين الى السلطه الاخرى التي اصبحت مراكز للمدارس الاقليميه. ان أوده، ومرشد اباد، وحيدراباد من المدن التي مازال الاسلوب المغولى يوجد فيها في اشكال مخففه ومزينه. ويمكن القول ان فترة العظمه في الرسم المغولى استمرت لمدة قرن، ولكنه كان قرنا اكتسب فيه الفن بعض القيم الرفيعه، وتركت هذه اثرها على العصر كله. اليوم اننا نرى العصر المغولى ليس بواسطه التراث للمؤرخين والشعراء في ذلك العصر بل بصورة بارزة بواسطه أعين الرسامين لذلك العهد.

ان الفن الاسلامي توجد له بعض المميزات التي صارت بالطبع من خصائص الرسم المغولى: أولا ان الفن يتميز عن الدين والموضوعات التي لها علاقه بالبلاط والمعارك وفي الرسم والصيد

وما الى ذلك. ان رسم المخطوطات الاسلاميه" يظهر الذوق والسياسات للحاكم التى رسمت له.

ثانيا ان هذا الفن يسيطر عليه شكل الصفحه" والصور التى رسمت للكتب او الالبوم ، كان الاباطرة يقيمون مكتبة" غنيه" وكبيرة لهم. ان فن الخط والاسلوب الخطى مهم ، وكذلك تزيين الصفحه" مع الحدود المزينه" المزخرفه" والتجليد الرائع الانيق — ان الاسلوب السائد الغالب على الصفحه" يمكن ان يقال انه المميز بالشكل العمودى و الى حدود التنضيد داخل الحدود المبينه" بوضوح ، وضمت بعض التزيينات مع النص المكتوب فى خط رائع. ان الرسم المغولى عملى الى حد انه توجد فى الرغبه" لتسجيل الوثائق ودعمها. انه مبنى خاصه" على المشاهدة والى هذا الحد نسبيا غير عاطفى وغير رمزى. ثمه" معالجه" لتشخيص الناس والحيوانات وشعور بتفاصيل المنظر. ان عمل الفرشاة الدقيق يشعر بالجوهر وسطح الصخور والمنسوجات القطنيه". يقول ابن جهانغير الامير دانيال " ان الفن يجب ان يكون معتمدا على تجربه" ذاتيه" اننا رايناه او سمعناه ".

من بين الصفات الهامه" التى تتوحد وتتجمع لايجاد تكوين جديد فى الرسم الهندى يمكن ذكر ثلاثه" منها بصفه" خاصه" :
اولا الاساليب المحليه" التى هى تراث التقليد الهندى . ثانيا الصفات الايرانيه" والاسيويه" الوسطى التى جلبت الى الهند من جانب الفنين

المها جرين – ثالثا التاثيرات الغربيه" التى امتصها الرسم المغولى بعد ١٥٨٠ عند ما قدمت البعثات البرتغاليه" والبريطانيه" وغيرها اعمال الفن الاوروبى للاباطرة وركبت هذه العناصر وغيرها فى اسلوب جديد متعدد الجوانب وموضوعى ومصقول .

ولا شك ان ايجاد مثل هذه الوسيلة الجديدة للتعبير كان نتيجه" لاشتغال وعمل عدد متنوع من الفنانين سوياً فى الدراسات الملكيه" فى مكان واحد وفى وقت لاحق. الواقع ان عددا منهم اشتغل فى معظم الاحيان سويا بعمل وأخذ. انهم ساعدوا فى التاثير وتعلم بعضهم من الاخر . ثم كان هناك فى عهد الامبراطور اكبر احساس كبير للثقه" والقوة الذى سمح باتخاذ الافكار والافكار الرئيسيه" والاساليب التى لها علاقه" برسم الصور الزيتيه" واستخدامها فى ايجاد اسلوب كان فى حاله" مولدة وموجدة .

اتخذ الفن المحلى الهندى شكل القالب والاسلوب ، انه تميز ببعض الاحساس لثلاث ابعاديه" وخاصه" فى تحديد الشكل الخارجى. شجع الامبراطور اكبر بنفسه النواحى الانسانيه" والواقعيه" للرسم ولكننا نجد الصفات مثل الرسم الفطرى والطبيعى والعطف المتاصل الفطرى للحيوانات والطيور والاشجار والازهار والتى كانت تشكل جزءا للتقليد السابق. وفضلا عن ذلك ليس هناك اقل من الاحساس الزخرفى ، لان هذا النوع للاحساسيه" فى التركيب والبنيه" شائع و هام فى الفن الهندى والاسلامى. واتخذت المشهد والصور البيانيه"

والأحداث فى التقسيمات جزءاً لأسلوب تعليمى مقبول كان سائداً فى الهند لمدة عدة قرون.

امتص الرسم المغولى بعض مظاهر وميزات الفن الايرانى من غير الخضوع له، وكما ذكرنا سابقا انه جاء فنانان ايرانيان بارزان مع همايون وعينا فى مناصب هامة فى البلاط، وكان فنانون آخرون من الخارج، وتظهر فى الاعمال المغوليه الاوليه بعض مظاهر الفن لآسيا الوسطى. وخاصة معالجة الصخور والافراس والتركيب حسب فن الزخرفة العربى والآفاق العاليه، ولكن الفن المغولى كان نشيطا غير مصقول بينما كان الفن الايرانى مناسبا وملائما، انه كان مهما فى المواضيع الحقيقيه والشعب الحقيقى. ان فتح فن الرسم كمذهب فى الرسم كان صفة مميزة فى الفن المغولى.

كان الرسم المغولى الشكل الوحيد للرسم الأسلامى لتنظيم دروس الفن الغربى، اننا نعلم ان اعمال الفن التى كانت تاتى من الغرب كما فى العصر الحاضر كانت تسلم الى الغرب بتعليمات انه يجب دراستها ومحاكاتها، وادت هذه الدراسة الى اهتمام متزايد فى الركود فى الجو خاصة فى رسم السماء و فى رسم الملابس الجاهزة وحتى بفارق دقيق ومقصر. وكان ثمة تقدير واعجاب متزايد للمكان الذى تظهر فيه الصور، وكانها تتحرك الرسوم البعيدة اصغر فى الحجم واننا نحصل على تخفيض تدريجى للافق فى بعض الصور وخاصة فى المناظر لمتاخر الليل، كان ثمة اهتمام فى تاثيرات الليل. امتص الفن

المغولى جمع هذه العناصر وغيرها من غير تغيير لميزتها الذاتى سوف اصف هذا النوع للاستعارة من مركز القوة.

يمكن القول، " ان الرسم المغولى ينتمى الى بعض الأقسام الهامه". و اول هذه الاعمال التى تسجل حياة البلاط رسمت صورا كثيرة للاحداث الملكيه". حيث منظر الامبراطور نفسه كبطل و زعيم، و تختلف هذه من احتفالات عيد الميلاد والزيارات الرسميه" للاشخاص البارزين للمناسبات الخارجيه" مثل قتال الأفيال و مناظر الصيد. فى هذه التراكيب الجماعيه" قدم الاهتمام للملك، ولو ان الرسم نفسه اجراء ينجسم مع كثير من النواحى المتنوعه" الرائعه" وفن الرسم، واحيانا للمناظر الطبيعيه"، اننا نجد فى بعض المناسبات اسما للاحداث الخياليه" على سبيل المثال رسم استضافه" جها نغير الحاكم الايرانى شاه عباس ويعطى هذا الرسم الجميل الرائع فكرة الطبيعه" المتنوعه" المركبه" للبلاط الملكى وثروته وتفاخره. ان بعض الجماعات الفروسيه" للامراء المغوليين فخمه" و رائعه" كذلك. ان مثل هذه الصور للبلاط المغولى ليست تحسب بهجه" الامبراطور و سروره، بل كذلك ينتمى الى شكل و نوع للدعايه" التى تهدف الى تسليه" الآخرين.

والقسم الآخر الهام للرسم بشكل الصور و الرسوم التى اعدت للكتب، و ان كثيرا منها وقائع تاريخيه" للحقول مثل بابر نامه واكبر نامه،. هذه الرسوم ذات عمل وحركه" كامله"، والمخطوطات

للصورة التاريخية الهامة الاخرى تراجم فارسية للملحمات الهندوكية راماتنا ومهابهاراتا ، اما كتاب أنوار سهيلى فهو اسطورى ، و ديوان حافظ مجموعة صغيرة يمكن حمله فى الاكمام انه كان مصورا ايضا بمصغرات دقيقة ، هذه الرسومات المصورة المتنوعة تعطينا بعض الفكرة عن الفنانين و المقدرات المغولية . فى صور كثيرة ثمة تركيب جذاب للمواضيع الرمزية و المناظر الطبيعة ، و بعض التركيب العمودى مقسم فى اجزاء مستقلة ، بكل جزء منها معجب ، بينما ان الكل يقدم منظرا شاملا مقنعا وان الافق العالى والامكانية المتنوعة ترفض الناظرلان ينظر احداثا كثيرة فى آن واحد و يمكن قراءة الصورة مثل قصة

و النوع الاخر للرسم ، وربما انه نموذجى جدا و هو فن الرسم والتصوير او النحت و الوصف ، ان فن الرسم لم يكن فقط اسلوبا هاما فى الهند فى الماضى و فى ايران . هذا انه كان شكلا جديدا تطور ليصبح نوعا دقيقا و مهما للفن التسجيلى . ايد امبراطور اكبر رسم الصورة قائلا ان الصورة وسائل بواسطتها ينال الذين ماتوا حياة جديدة ، والذين لا يزالون احياء يحققون البقاء والخلود ، ان تصور الصورة يركز الاهتمام على الملاحظة الدقيقة للاخلاق و الميزات ، وحتى للاحوال السيكولوجية للذهن . ان المعالجة الدقيقة للراس و الأيدى و الملابس و الشعر ملحوظة . فكان جهانغير نفسه مهتما بقراءة اخلاق المرء بواسطة الصورة . و فضلا عن ذلك انه كان

محبا ومهتمما بالتسجيل الى درجة انه امر برسم الصورة لرجل مائت اسمه عنايه خان، وكذلك الطيور والحيوانات النادرة والجميلة. ان بعض الفنانين متخصصون فى الصورة القلميه والبعض الآخر فى رسم الزهور والحيونات.

ولو ان اصطلاح الرسم المغولى محدوز عامة للاعمال المنقبة من الدراسات الملكية كان ينجز عمل رائع ببغض العظام الكبار. وعلاوة على ذلك ان اسلوب البلاط المغولى اثر فى فن الدول الصديقة ليحملها ادق واصقل. ويدخل فيها امرا لموضوع جديد. فى الواقع كانت المدن الهامة: دلهى وآجره ولاهور مراكز للثقافة حيث كان الرسم جزءا لثقافة خاصة رعاها وطورها المغول، ولو ان الآداب و الدين وفن العمارة والموسيقى والفنون الصغيرة الاخرى نالت اشرافا وعناية كبيرة يمكن للمرء ان يقول ان فن الرسم كان ممثلا اكبر ساعدنا فى تصور البهاء والمجد لعصر مجيد.

تعريب معين الدين الاعظمى

استعراض الكتب

بوزيتو سائينس فى الفيداس (العلوم الايجابيه" فى الفيداس)
لمؤلفه دى. دى. مهتا . آرنالد هينيمان بپلشر انديا الخاصه"
المحدودة ، صفدر جنج انكليو نيو دلهى ١٦ ،
٢٦٩ صفحه" — ٥٠ روبيه" .

منذ اكثر من قرنين يلاحظ علماء الاثار الهنديه" على الفيداس بانها اقدم النصوص فى العالم . ولكن لم يتحقق للان جهد جدى بتفسير الفيداس من الناحيه" العلميه" . وهنا اربعه" فيداس كما هو المشهور . من بينها يعتبر رج فيدا اقدم كتاب فى مكتبه" البشر ، كما اكد ميكس مولر ، وهو محق فى تاكيده ، ويسهل ساماي الفيداس تفسير الفيداس و نصوصها ، و ماعدا اربع سامهيس برواياتها المتعددة يوجد هنا آداب تقوم على اساس الفيداس و البراهمه" و ارانياكاس و اپانيشاد ، و يعرفناراادا و ساماهنا باقدم علماء الهنود

ويجدر بالملاحظة" ان مساهمتهم فى ميادين الكيمياء و الاسترونوسى والرياضيات تطابق فى اثرتها جزئيا مع اكتشاف العلوم العصريه" .

ان النظريات الهنديه" القديمه" حول الذرة توضيحات عاديه" للهيكل الطبعى للمادة ، مع انه يوجد هنا اختلافات التفاسير بين الهندوس و البوذيين و من طائفه" الى اخرى . و يمكن ان تكون كيمسترى الهنديه" قدتخبطت البابو الكيمياء مع اشغالها بالزيبق — المادة السياله" المعجبه" . ولكن لم تكن هكذا قبل ان قدمت نظريات كثيرة الى العرب الذين اعطوها بدورهم الى الاوروبا الوسطى . (٧١ ال باشم فى الاعجوبه" التى كانت الهند)

لا يوجد هناك شئ ما يسمى بخلق الكون ، لا يمكن لشئ ان يخلق من شئ . و توافق فكرة الفيداس مع فكرة غربيه" ان كلمه" 'خلق' لم تستخدم فى معنى صنع شى من اللاشئ . ولكن بمعنى اعطاء الشكل لشى غير متبلور ، و هكذا تفسير الفيداس لعناصر الشمس و توهجها عصرى فى فكرته ، على ان الفيداس لا توافق على فكرة الطبيعيات العصريه" ان الارض انبثقت من الشمس ، واما مايتعلق بثقل الارض ، فتقول نص فى الفيد ان الارض كلها تشمل المملوءات المغناطيسيه" فى باطنها .

هذا معلوم ان الحساب الهندى و الجبر الهندى فى القرنين الثامن و التاسع سلكا الطريق التجارى الى آسيا الغربيه" ، و فى مجال الاسترانومى عرف الهنود دائرة البروج قبل ان توصل اليونانيون

الى معرفته ، و انتجت الهند آريابهتا الاول الذى ندد بالاسترونومى القدسى و ادخل الاسترونومى المؤسس على الحساب ، و اما فى مجال الطب فكوبنديا شاكرا و سوسروتو تماثل ما اتى به هيبوكرت ، وكان الجراحون الهنود القدماء مهرة فى العمليه البلاستيكيه و اصلاح الانوف و الآذان و الشفاه .

و ان اثاريا فيدا اساليا فيدا الطب . تشرح الادويه لابادة الجراثيم التى تسبب الامراض ، و ان الاجزاء الفيديه الميزانيه تشمل على اقدم و ثائق ميتريا ميديكا (المواد الطبيعه) الهندى ، و هذا يصدق خصيصا على فيدا آثاريا الذى يعتبر اقدم و ثائق الادويه الطبيه الهنديه .

ان ما ذكرنا و غيرها من الحقائق الاخرى عن العلوم الايجابيه فى الفيداس قدمها بالترتيب الدكتور دى. دى. مهتا الذى هو نتيجه دراساته لثلاثين عاما لفيداس. اسلوبه مشرق. و يقارن تشعب العلوم الفيديه مع النظريات الغربيه فى طول الكتاب ، والملحقات الشارحه لعلوم الادويه و الحساب فى الهند القديمه ستكون طبعا نافعه للمستعلم والباحث ، و مظهر الكتاب وهيكله جاذب ولو يوجد فيه بعض الاخطاء المطبعيه التى كان من السهل اجتنابها . والسلسله المفقودة هو فهرس.

سومنات دهر (تعريب بالايجاز)

ايست ايند ويست ان ميوزك ، (الشرق و الغرب فى الموسيقى)
الاستماع الى الموسيقى الهنديه لمؤلفه شيتن كارانانى ، (اورينت)
لونج مين بومبائى ١٦٧ صفحه ، الثمن عشر روبيات.

لايعرف معظم المستمعين ان اللحن البدائى الموسيقى الذى تبدأ به الاذاعه ابتكرها احد الغربيين لتركوفمين. هذا اللحن المبتكر قبل استقلال البلاد مؤسس على لحن شوراج جنى ، وعزفه احد عازفى البيانو الهنود موهلى مهتا. ومن المشهور انه مما يذكر دائما انه فى الموسيقى كما فى مجالات اخرى من التجارب و التعبيرات مازال الشرق شرقا و الغرب غربا ، و هذا مقتبسامن روديارد كبلنج — حتى يقوم رجلان قويان و جها لوجه ويحولان الحاله بحيث لايبقى هنا شرق ولاغرب ، لاثغور لاتولد ولانرعرع.

ولا حاجه الى ان يكون الرجلان القويان من مرتبه مينوجين او راوى شنكر ، وازداد بسرعه عدد الهنود اللذين يتذوقون الموسيقى الكلاسيكيه الغربيه منذ ان تعرضت الهند للتاثيرات الغربيه ، و هكذا نالت الموسيقى الهنديه ولاسيما الموسيقى الآليه رواجا متزايدا فى خلال حقبتين.

والاسطوانات طويل الفترة والاشرطه تعد من النواحى المعجبه للثورة التكنولوجيه التى اقامت جسرا بين القارتين منذ الحرب العالميه الثانيه ، واستخدم شيتان كارانالى عددا وافرا من سجلات ال ايف التى يوجد مهيأة لتوضيح مناقشاته مع الموسيقيين الكبار الهنود من

شكلا النوعين ، و ذلك مع الأمثلة الواضحة .

وان مجال الكتاب اوسع من عنواناته – وبجانب المقالين على " موسيقى الشرق و الغرب " و " روى شنكر و الغرب " يناقش كثير من المقالات الاخرى فى المجموعة نقاط المماثلة والمباينة ، ويحذر المستر كارانانى من الاستماع الى الموسيقى الغربية كانه موسيقى هندية قبيحة و على العكس ، واستخدام الوقت فى الموسيقى الهندية دورى معارضا للفترة الخطية للموسيقى الغربية ، و يخص بعض الادوات الموسيقية اللحنية بالموسيقى الهندية ، و مهما كان الامر لا يتفق كل واحد على ما يقول ان موسيقى كرناتك او موسيقى جنوب الهند بناءا على تلك مقياسه و تاكيد البالغ على التاليف بالمقارنة مع الموسيقى الهندوستانية اقرب الى الموسيقى الغربية .

وهل يعد الموسيقى الهندية روحية ، ففى مقال حول هذا الموضوع يعترف المستر كارانى ان الموسيقى المتصلة مع عبادة الالهة رواس (الممارسات) يعتبر كساد هانا (تدريب على معرفة الذات) ويقدس معظم الموسيقيين فنهم و ادواتهم تقديسا كبيرا على انه يحتج بانه من الخطأ ان نسب الروحانية مع الموسيقى الهندية لا لسبب بل لا جل التاليف الدينى . والميزة الاصلية فى الموسيقى بين النشيط والمتفكر ، واما فيما يتعلق بربط الروحانية بالموسيقى فلا يصح حصره فى الموسيقى الهندية فان القول بان الموسيقى الهندية روحانية قول مضل مثل القول بان الموسيقى

الغربية علمانية. فانه حتى فى الغرب حتى منتصف القرن الثامن عشر كان الموسيقى الغربية تحظى من ارتباطها بالديانة بنفس المنزلة التى حظيت بها فى الهند.

مى ام ايس راغون
تعريب ص. عاص الانصارى بالايجاز.

ملاحظات قصيرة

نحو التاريخ الادبي للهند ، لمؤلفه برجيت مركرجي ، معهد الدراسات المتقدمة شملا ۱۹۷٦ ، ۱۰۳ صفحة ، الثمن : — ۲٦ روبية .

كيف يمكن لنا الانسجام بين التقاليد و التاريخ الادبي لعشرات من اللغات التي يستخدمها الشعب اليوم في التكلم والكتابة ، و الحق انه مشكلة هائلة مازالت تنتظر ان تهتم بها العلماء العصريون الهنود ويعالجوها ، واما الباحثون وعلماء الهنديم الغربيون فحاولوا ادرك المغزى عن طريق السنسكرتية ، ومن هنا لايوجد خطر ان يذهب ماضي الهند في الذهول او النسيان او يتجاهله الباحثون. ولكن ماذا فيما يتعلق بحاضر الهند و مستقبلها في عالم الاداب. ان كتاب الادب الهندي المعاصر لكرشنا كربلاني ربما يعد كتابا وحيدا في هذا الموضوع ، ولكنه لاينجح الا في ازادة عطش العطاشي فضلا عن ارواءه . والكتاب الحاضر يتعرض الى حد

كبير وهو محاولة قيمة ولو لا تعتبر شافية :

ثقافة المدن التقليدية ، دراسة اجتماعية ناث داورا ، تراجندرا جندل ، باپولر پركاشن بومباى ١٩٧٦ ، ٤٠١ روبية .

تكونت المدن التقليدية الهندية نتيجة لمراكز دينية ، وصخور وغارات وانهار وحصون وشواطئ لها قداسة دينية وواراناسى ونيما شورانيا ورشى كيش فى اترا برديش ، ولورى وبهونيشور فى اريسا وراميشورم فى تامل نادو ، ونيروبانى فى اندهرا برديش وبشكر وناشوارا فى راجستهان تعد امثلة ممتازة من المعابد والمدن التى تحمل تاريخا متلالئا غير منقطع ، ويقال عن ثلثة مدن كانكر كانكر فى شنكر ، ان الاله شنكر يسكن فى كل حصاة توجد فى ارضها ، ويقدم المؤلف دراسة اجتماعية عن مدينة المعبد الشهير ديواشالا . وتشرح كيف ترعرعت هذه المدينة من قرية صغيرة الى مستواها الحالى خلال ٣٠٠ عام ماضية مع سكانها الكثيرين المزدهرين من اهل الموسيقى والرماسين ، والخزافين والخياطين والوعاظ والشعراء القبليين ، والمؤلف اضافة مرحبة الى الآداب الغنية التى توجد فعلا عن مراكز الزيارة الهندية .

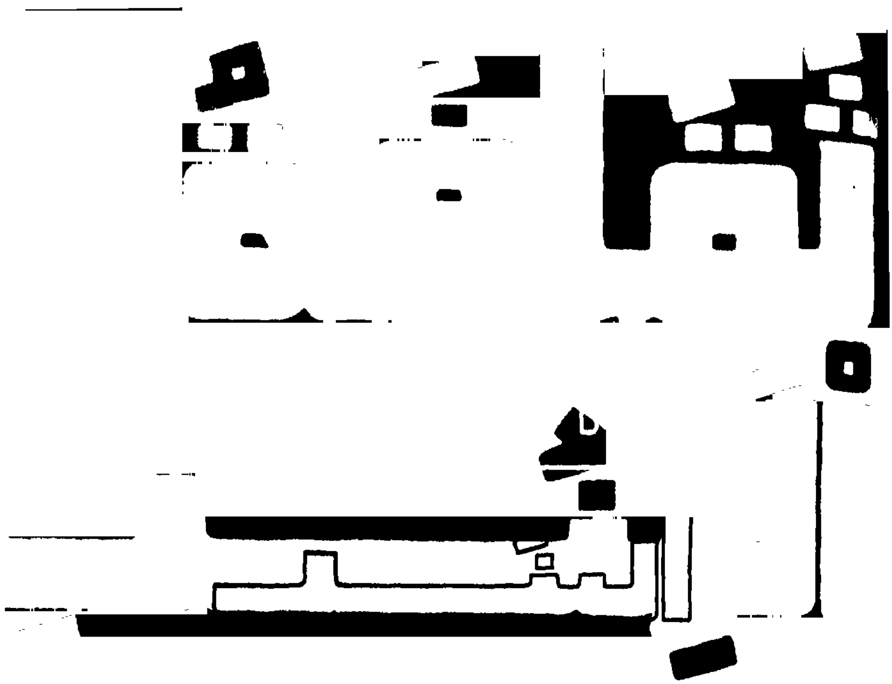
حرية الديانة فى دستور الهند ، كرشنا برشاد دى . منروا ايسوسى ايشن نيو دلهى ١٩٧٦ ، الثمن — ٣٦ روبية .

شكرا لتقاليد الهند الدينية الاساسية من الاحتمال ، ان يضمن الدستور الهندى ضمانا كاملا لحرية الديانة لجميع مواطنيها اعنى

الهندوس والمسلمين ، والمسيحيين والبارسيين واليهود والبوزين والجينيين والسيخيين ، يحلل المؤلف الالتزامات القانونيه والتزويدات المختلفه التى تضمن هذه الحريه ، كما يقدم دراسه مقارنه من التزويدات المماثله فى دساتير العالم الاخرى .

تعريب ض . عامر الانصارى

ZAKIR H



ثقافة الهند

المجلد ٢٨ العدد ٤

١٩٧٧

مجلس الهند للروابط الثقافية

نيو دلهي

ان مجلس الهند للروابط الثقافيه منظمه حرة تحت وزارة الشئون الخارجيه للحكومه الهنديه، انشئت عام ١٩٥٠ لانشاء وتنمية الروابط الثقافيه والتفاهم المتبادل بين الهند والبلدان الاخرى، وكجزء من برنامج مطبوعاته الموجه لتحقيق هذا الحوار الثقافى بين الهند والبلدان الاخرى، ينشر، بين ما ينشر، عدة مجلات فى الانكليزيه "Indian Horizons" وفى العربيه "ثقافة الهند" وفى الفرنسيه "Rencontre Avec l' Inde" وفى الاسبانيه "Papeles de la India" كلها تصدر اربع مرات فى السنه. يصدر المجلس كذلك مجلة مصورة "Cultural News from India" ويوزعها مجانا. وبدل الاشتراك السنوى لجميع المجلات مطبوع فى العمود المقابل. والمراسلات المتعلقة ببدل الاشتراك ودفع الثمن وبشئون الطباعة والنشر توجه الى:

The Editor,
Indian Council for Cultural Relations,
Azad Bhavan,
Indraprastha Estate,
New Delhi- 110002

و حقوق جميع المقالات المنشورة فى ثقافة الهند محفوظة فلا يمكن نشرها بدون الاذن، والآراء المظهرة فى المقالات هى للمساهمين والكتاب، ولاتعكس سياسة المجلس بالضرورة.

بدل الاشتراك

عدد واحد	سنويا	ثلاث سنوات
٢ روبيه هنديه	١٢ روبيه	٣٠ روبيه
£ 0·50	£ 2·00	£ 5·00
$ 1·50	$ 6·00	$ 15·00

نشرها وطبعها، سكرتير مجلس الهند للروابط الثقافيه، آزاد بهون، نيو دلهى ــ الهند. طبعت فى مطبعة آئى ايم ايچ، دلهى

رئيس التحرير: البروفيسور السيد مقبول احمد

ثقافة الهند

المجلد ٢٨ العدد ٤ ، ١٩٧٧

المساهمون فى هذا العدد

دينيش شندرا رى	: مؤلف بنغالى ، اصدر ثلث روايات وخمس انثولوجيات
حارث طه الراوى	: شاعر ، مؤلف عراق ، و مدير تحرير مجلة المورد و وكيل مدير المكتبة الوطنية بوزارة الثقافة و الفنون ، ببغداد ،
ر. رانائيل	: ناقد الفن و الادب ، ويدرس حاليا الآداب الانجليزية فى جامعة مدراس .

موت الملك الفيل

دينيش شند راري

كل يوم فى الظهر يقع هناك ظل طويل على الشواطئى الرماليه" الطويله" لنهر رايداك ، و ذلك ممتدا من الشمال الى الجنوب على السهل المرتفع لجبال جينتيا. ويمثل الظل رجلا ينام على جنبه الايمن و رأسه على عصا عضده . و تبدو الشواطى التى تحفها الصخور البارزة الكثيرة كانها مدفن. وفى الساعات الاولى من الظهر تبدو هذه الصخور المتعددة الالوان و الاحجام كانها قطيع من المواشى الراعيه" فى مرعى ، كما أن الظل الواقع عليها يبدو كانه راع ينام على جنبه. و عندما تميل الشمس مزيدا الى الغرب يبدوا الظل كانه حاكم من حكام العصر قبل التاريخ يتلهف الى الموت على سفرته النهائيه" الى النهر العظيم ، و يبدوا الصخور المتعددة الاحجام كانها جماعه" من الرجال و النساء و الاطفال الذين قد غطوا وجوههم بايديهم فى شدة الحزن و البكاء .

وتقع فى ميل مربع واحد لهذا السهل المرتفع قرى صغيرة وحقول الارز وبعض مزارع والجواميش ، كما أن هناك بعض أشجار صغيرة من نوع " سال " وهى منتشرة على نحو نظامى فاتن كانها صور مدهنة بين مجموعات من المساكين والمنازل. وبعد ذلك مباشرة يبدأ حدود غابة " رايداك " المحجوزة. وسعها القفر الواسع المرعب المهجور الذى يغطى منطقة بنغال الشرقية كلها. ويحيط نهر رايداك هذه الغابة ثم يجرى الى الجانب الجنوبى. وعلى غرب النهر يقع مرج كبير على نهايته قرية منظرانية تسمى " سها كالجورى ". ويبدو الموج ناعما باردا مع الاعشاب الخضراء وطراوته وغشاوته ومخارجه للماء ، وان الممر على طرفه يبدو كانه خصلة من خيط مقدس يحوم حول عنق شخص – ويتجه الممر الى الجانب الشرق الى القرية ومن هنا الى جسر مبنى الى قلب الغابة.

ويسكن قرية سها كالجورى سكان الغابة ، وكان قد أسسها قسم الغابات الرسمى لقبيلة رابها التى تعمل فى الغابة وان المنازل التى جدرانها من الخشب وسقوفها المنحدرة من الحديد المغلون تصبغ كل عام بالصبغ الاحمر ، وهى قد بنيت على ركائز لدرجة واحدة ، وقد بنيت مأتان من هذه المنازل فى ثلاثة صفوف من الشرق الى الغرب وأبوابها فى الجانب الجنوبى. ويسكنها مأتان من الأسر. وقد صفت الطرق بين هذه الصفوف بالطوب الاحمر غير

أن هذه المجموعه من المنازل لاتشمل القريه كلها ، بل ان مكانا واسعا فى الجانب الغربى قد غطى بمنازل من الطين يسكنها أقرباء السكان الدائمين و الشيوخ والعمال المؤقتون. وفى هذه المنازل ساحات نظيفه و مصطبات نقيه ، كما أن جدرانها مزينه بتصميمات و رسوم مدورة باللونين الاخضر و الاسود. ولدى كل أسرة كوخ للنسج و خم للدواجن و زريبه للخنازير ، وقد صفى الرابهائيون على نهايه القريه منطقه تشتمل على حوالى ثلاثه اميال مربعه من الارض للزراعه وهم يزرعون على طراز خاص بالقبائل القديمه للمناطق الجباليه الشماليه الشرقيه التى كانت تلقى البذور فى جحور كانت تثقب على الارض. وفى هذه المنطقه المفتوحه على طرف من القريه توجد دائما نكهه قويه من الاعشاب الخضراء .

و حتى الآن لايعرف الرابهائيون طرق تغذيه الارض و الرى وزرع غله أكثر من مرة فى نفس الحقل فى عام واحد. انهم يزرعون قطعه من الارض لثلاث سنوات ثم ينتقلون الى منطقه اخرى. ولم يقيموا قط علاقات دائمه مع الارض بل تتعلق علاقاتهم مع قسم الغابات الرسمى بتزويده بخدمات غير مؤاظبه مقابل الاجرة ، وهكذا ، فان الرابهائين لم يطوروا – مثل القبائل المنعزله الاخرى – أى أساس لحياة اجتماعيه ، ولايمكن أن يكون هناك أداة خارقه تدافع هذه القبائل عن الانعدام بالجمله.

وقد استحضر الرابهائيون أنفسهم علاقه مع الطبيعه يعتقدون

بموجبها بأنهم هم ملاك نهر رايداك و الغابه" و جبال جيتتها و الاراض الخضرا" و مستوطنه" سها كالجورى و حدهم . و ان جميع حفلات عبادتهم وضوابط سلوكهم و طقوسهم و أغنيتهم و رقوصهم مصممة" لازالة" خوف اضاعه" هذه السيطرة . ان الرابهائيين قوم حكيم مثل ايه" قبيلة" قديمه" اخرى ، و انهم ليسوا جاهلين القوة الغير مرئيه" للقضاء و القدر التى تسمى بالتاريخ . وقد ادركوا انهم يضيعون سيطرتهم ، و لذلك فانهم يعتبرون مقدرة سها كالجورى على العودة الى الظروف القديمه"–لا غنى عنها لاجل اسبا ب طبيعه"– كتظاهر نهائى لمقدرتهم الضابطه" و امتيازهم الجماعى ، و ان أيه" مجموعه" من الناس لا تملك الشعور الاقتصادى و لاتقدر على أن تنظم نفسها ، من أجل ذلك ليست الا من الصم البكم ، و ذلك هو السبب الوحيد فى تقليل الرابهائيين عددا . و هكذا ، تتقدم مجموعه" جريئه" خيرة من الناس الى الانعدام و الانقراض تدريجيا .

وفى الصباح تاتى النساء فى جماعات الى النهر لغسل الملابس . فيضربن بقضائبهن الصغيرة فى ايديهن على الملابس القذرة فيتردد صدى أصوات الضرب فى الغابه" و يعود منها كأصوات احجار مقذوفه" . ومن الطبيعى أن النساء يتغنين و يضربن ملابسهن القذرة على الصخور فياتى صداها من الغابه" مثل هسهسه" المطر فى مكان .

وعند ما تغسل النساء شعر هن يفتحن ضفائر هن الطويله" و

يخلطنها بالتربه" القلويه" على جباههن و تساعد واحدة منهن الاخرى فى حك فروة الرأس، و فى ذلك الوقت تصبح اعناقهن التى تكون على العموم مغطاة بخصائل الشعر مكشوفه" و تبدى لونا منغوليا أصفر مثل التفاح الناضج . و عند ما ينهين الاغتسال تصبح ملابسهن المختلفه" الالوان و المنشورة على شاطئى النهر جافه" ، فيبدأن يعدن الى البيوت لابسات ملا بسهن الجافه" تحت شمس حيه" ، وعلى رؤوسهن جرات مملوءة بالماء . و يبدو لون وجوههن بعد اغتسال طويل لامعا بينما تميل شعرهن الجافه" من اكتافهن الى صدورهن من اليمين و اليسار . و فى نهار فصل الشتاء يبدو ظل جرات الماء معهن كالاطفال المرافقين لهن .

و يخرج أطفال القريه" فى الساعات المبكرة من الصباح مع جمع المواشى للرعى فى الغابه" و يتجولون معها طول النهار على منطقه" واسعه" ، و يربطون جرسا فى عنق كل ماشيه" كى يعرفوا اين هى اذا شردت من قطيعها. و هكذا ترن الاجراس فى الغابه" كلها طول النهار على نحو موسيقى عميق ، و عند ما تجرى هذه الاصوت الموسيقيه" على ماء نهر رايداك و تبلغ الى الشاطئى الاخر تبدو كان مجموعه" من اجراس كبيرة تقرع فى كليسا برتغاليه" قديمه" (بنيت قبل خمس مائه" عام) على شاطئى ايهاجيراتى .

و عند ما تصل المواشى و رعاتها الى المرج بين الغابه" و المستوطنه" تشعل نيران المطابخ و يوضع الارز للطبخ ، و يعود الرجال

الى البيوت بعد انهاء اعمالهم فى الغابه، عند ما يكون الظل على شاطئى نهر رايداك مثل راعى المواشى النائم ، فيجلس كلهم فى مجالسهم قبل أن يصبح الظل مثل رجل مضطجع للموت .

و عند ما يسود الظلام على جبال جنيتيا و يهتز نهر رايداك فى سكوته ، و يرتفع السديم فى الطيف مثل حبل المشعوذ و يبرز القمر فى السماء الغائم مثل قرص نارى و تتجمع الاصوات المختلفه من الغابه فى صوت واحد يعين الوقت لرئيس القبيله باندا سردار أن يجلس على جانب من النار المشتعله من خشب "سال" ، و توضع جرتان من هاديا (الخمر المحلى) على جانب من النار ، و تنير النار طرفا واحدا من الجرتين بينما يكون الطرف الاكبر الآخر فى الظلام ، كانهما وثنان ، و يكون على بعد من النار صحنان مملوءان من احشاء الخنزير المشويه و الحمص السوداء المغليه كانهما معروضان امام الوثنين .

و ما زال باندا سردار منذ ٢٤ عاما (و عمره ٤٢ عاما) يشتغل فى الغابه ، أولا كراعى المواشى ، و بعد ذلك كبائع متجول يسرزم الاوراق و الموضات الجافه فى بلدة تقع على بعد ٩ ميلا . ولم يكن هناك منازل دائمه بناها الحكومه فى ذلك الوقت فى دوراس . وكان الرابهائيون يبنون أكواخا صغيرة و سقوفها من الاوراق و الاعشاب . و هكذا كانوا يقيمون قرى و هم ينالون ٢٠ بيسه مكافاة للعمل طول النهار فى الغابه . وكان فصل الامطار تسعه شهور من

العام فكانوا لايستفيدون بالشمس الا فى ثلاثة شهور . وكان الناس يموتون مثل النمل لأجل الملاريا و الحمى السوداء بدون اية عناية طبية ، ولم يكن من الممكن الوصول الى بلدة على بور دوار بعجلة الثيران الأبعد بومين وليلة من السفر . وكانت النمور تخربش على الابواب مثل القطط والكلاب ، وكانت اعين الذباب تلمع فى الظلام ، بينما تتجول النمور على الاوراق الجافة فى الغابة انتظارا لضحيتها . كما أن فيلا متشردا خبيثا كان يزور مستوطنة الرابهائيين كل عام ، ويحدث الفوضى و يدمر كل شئ يقع امامه .

وكان هناك عدد من الاماكن فى الغابة لا يصل اليها الناس ، فكانت منعزلة يحترمها الناس غير أن آلافا من اللئام يتجولون فى هذه الاماكن و يهتكون حرمة سرية للغابة . و تجرى الشوارع المصفوفة من وسط الغابة ويمكن الوصول الى اى مكان فيها بالسيارة .

وكان هناك نمر عجوز فى غابة رايداك يسميه الناس " النمر الروحانى " وقدرآه باندا سردار فى الساعات المفردة من الليل وحتى فى النهار أيضا ، وكانت له عادة عجيبة ، فكان يتجه كل مساء الى النهر و يشرب الماء ثم يعود ساكتا ، و لم يضر باى واحد قط ولم يزل كذلك منذ سنوات ، يعتقد كل واحد بأنه ليس نمرا فى الواقع بل هو الروح الحاكم للغابة ، وينظر الاشياء كل مساء وهو فى شكل النمر ، وكان لاينظر قط الى اليمين واليسار ، ويمر بدون اية عناية بأى انسان أو ماشية فى طريقه . وكان قد اصبح

جزءا من الغابه" يراقبه كل واحد مباشرة او غير مباشرة كل يوم.

وقبل عامين، فى مساء لفصل الشتاء كان باندا سردار والرجال الرافائيون يشربون هاديا حول النار اذ سمعوا اصوات اطلاق النار واصواتا تاتى من افواه عديدة تأمرهم بأن لايتحركوا من مجلسهم كى لايصابوا بالرشاشات، وفى نفس الوقت سمعوا زئيرا ساخطا للنمر العجوز اهتزت به غابه" رايداك ومستوطنه" منها كالجورى كلها، ومنذ ذلك الوقت لم يراى واحد ذلك النمر العجوز.

ويانى رجال واحدا واحدا مغطين ببطانيات مختلفه" الالوان، ويجلسون حول النار، وهى تشتعل فى المرج المنعزل، وكل ذلك — النار و مدمنوا الخمر والبطانيات المختلفه" الالوان — يمثل جو بلاط ملكى — ولأن الرافائيين ليسوا متكلمين كثيرا و يملكون مقدرة محدودة من التعبير عن عواطفهم وابلاغها، فان الألسنه" المرتفعه" للنار وحدها توقظ الامل فيهم فى الظلام الهائل، وتعيد ثقتهم بالحياة. وفى داخل المستوطنه" تتغنى النساء بالكورس غناء حول اللحم والخمر. وكل ذلك — النار والشرب الاجتماعى والغناء الكورسى بالنساء يشكل صورة مؤحدة كامله".

ان غابه" رايداك تنقسم فى اقسام خمسه" فيشتمل القسم الشمالى على أشجار "سال" والقسم الجنوبى على أشجار الساج، كما يشتمل القسم الشرق على عدد ضخم كثيف من الأشجار المختلفه" الكثيرة والقسم الغربى على الأشجار الجديدة.

ان أشجار " سال " الطويله" فى القسم الشمالى ترتفع الى السماء مع حجور غليظة" مثل الأفخاذ المكشوفه" للمصارعين . ولاتمر الشمس من خلال أوراقها الكثيفه" . وفى بعض أماكن هذا القسم مع طريق معقد لتوزع الضوء و الظل على الصخور التى تبدى فن النساء المغولى ، تذكر الشمس الرماح اللامعه" للمحاربين الراجبوتيين . وان الأماكن التى لاتقع عليها الشمس تبدو كحجور الاعين للجماجم المطروحه" هنا و هناك . و فى الداخل البعيد تسمع احيانا صيحات من الاغصان المتحاربه" للاشجار و صرخات من الدواجن الوحشيه" ثم يسود السكوت الرهيب و لايعلم أى واحد ماهو فى الداخل ، غير انه يقال أنه مسكن للنمور و الأسود الكبيرة .

أن اشجار الساج فى القسم الجنوبى تقدم رائحه" طيبه" مثل رائحه" الصندل ولم تصبح هذه الاشجار ناضجه" تامه" غير انها أصبحت كثيفه" لأجل أغصانها و أوراقها الممتدة . والأرض تحتها تحرر من الاعشاب ، كما ان هناك بعد مناسب بين شجرين ، وفى ظهر فصل الشتاء يمكن لواحد أن يرى جماعه" من النساء المحجبات وعلى أكتافهن الجرات ، غير أن توقفا لدقيقه" يبدى أنها خط من الظلال فقط .

و يزور هذه الاشجار فى فصل الشتاء عدد ضخم من الببغاوات التى تملأ هذا القسم بأناشيدها الطيبه" طول النهار ، كما أن الدواجن الوحشيه" تتجمع هنا أيضا ولكنها هذرة جدا ، لايمكن

القبض عليها بسهوله . وعند المساء يوجد عدد كبير من الارانب والقنافذ تعدو هنا و هناك ، كما تسمع أصوات كريهة لفيران الخيل ، بينما يحدث عويل ابن آوى الرهيبة وتحفر مجموعات الخنازير الارض من أجل البحث عن الخزينة المخفية .

ان القسم الجنوبى من الغابه هو قسم لا يعانى ولا ينتبه اليه أى واحد . ولذلك ، فانه كثيف جدا بالأشجار المختلفة الغير منظمة والأعشاب ، وغيرها . وأهم شئ فيه هو خلايا النحل على الأغصان الكثيفة كما أن الجزوع و الاوراق يغطيها النمل الحمراء ، وخلال المطر تسقط العلقات السوداء السمينة من الأشجار مثل قطرات الامطار . وتتحرك فيها ليلا و نهارا الخريشات المؤذية والديد ان العديدة المختلفة الأشكال والالوان . وعلى خلاف المناطق المنظمة الاخرى ليست هناك شوارع وطرق فى داخل هذا القسم الذى يفرده الفيل الوحشية ، وان الاعشاب الطويلة جدا تغطى هذا القسم ، و يتجول هنا و هناك على الاقل عشرة من الذياب و الكركدن على أرجلها كانا رسل الله الموت .

ان القسم الغربى كله ، يشتمل على أشجار جديدة ذات خشب ثمين ، و تتلألأ الأشجار الشابة القوية مع الطراوة و المطر و الضوء تحت الاوراق الحمراء للاشجار ، وان جماعات من الصنابر و البقور الوحشية و الأيائل تاتى لالتهام الاوراق اللينة ، و ان مجموعات من الحمامات تتغرد بأصواتها العميقة طول النهار ، كما أن الأذياب

السوداء مع حلقات بيضاء على اعناقها تاكل الديدان و الحشرات ، و تنتظر جماعة الذباب فى الظلام بكل عناية ضحاياها . ولأن أشجار هذه الغابة لا تقطع ولا تقلع من زمن طويل ، فليس هناك مكان فارغ و قاحل ، أى ليست هناك شجة أو خال على جسم رايداك كله .

و عند ختام فصل الشتاء تاتى اليها عدد ضخم من النحل لجمع العسل ، كما تتجمع هناك فراشات و ذباب و سنجابات ، وفى هذا الفصل تصاب مستوطنة الرافائيين بوباء من الحمى ، و يقولون أنه ليس بمرض بل تسبب لها رائحة أزهار سال و ذلك نوع من السكر. وعند ما تشتد الحمى لا يصبح المريض مغمى عليه تماما . بل يتوجه تدريجيا الى عمق اللاوعى الخفيف ثم تسمع منه اصوات غريبة وأحيانا أغنية ، و يتبع ذلك لا وعى عميق ولا يذكر المريض شيأ بعده . وخلال الامطار ينال السحاب السوداء درجة من الاشراقية كأن شخصا أشعل آلافا من القماقم على الجانب الآخر من السحاب . و حتى فى ذلك الوقت يمكن رؤية الطاروس احيانا غير أنه لا يمد ريشه .

و يصبح السماء فى فصل الخريف زرقاء شديدا و باردة كانه فى تأمل روحى ، و ان بوقيزا يحلق فوق الغابة مثل الطير الأساطيرى "جاتايا" و أجنحته ممتدة و منقاره يتجه الى الامام مثل الرمح . و فى الواقع يذهب ظلام و سرية المطر فى المنطقة الجبلية فى هذا الفصل ، و تلقى الشمس ضوء ها على الارض ، و أشعتها بالغة

بحريه" مثل داخل النخل . وتحت هذه الشمس تجلس النساء و يفتحن شعرهن اليابسه" و تساعد واحدة أخرى فى املاء القمل .

وفى ساعات مبكرة من صباح يوم عاد أربعه" من شيوخ قريه" سما كالجورى من الجانب الاخر لنهر رايداك الى المستوطنه" ، وهم يتنفسون تنفسا سريعا . و أعينهم تخرج من وجوههم من شدة الخوف والرعب ، ومع أن السكان كانوا حتى الآن داخل البيوت تجمع حشد كبير حولهم فى وقت قصير ، ومع أنهم لم يعرفوا الواقع الى وقت طويل لم يصعب عليهم الفهم أن واقعا مرعبا قد وقع . وعند ماجاءهم باندا سردار هزهم هزة شديدة ، ولكنهم مع هذا العلاج و أمر من الرئيس باندا سردار لم يقدروا على استجابه" فوريه" . وقد شرب كل واحد منهم كأسين من الماء ، وحك عينيه و شفتيه ثم سعل وتنحنح لوقت طويل . و بعد ذلك فقط أصبحوا قادرين على بيان قصه" تجربتهم .

و الآن كلم باندا سرادار فأمر كل واحد الا أعضاء مجلسه الذى شمل خمسه" اعضاء أن يرجع الى منزله ونهاهم من أن يخرجوا من المستوطنه" وقد عطل العمل فى الغابه" .

ولم يزل أعضاء المجلس و رئيسهم باندا سردار مذبذبين فى موقف يتخذونه عن المشكله" . وكان الرافائيون يتمنون أن تجرى الامور مجراها السابق ، فيتبع الصباح الظهر ثم المساء و أن يجرى نهر رايداك للابد و أن يكون جبل جينتيا المثلج دائما مركز أعينهم مثل قسيس ، فان وقع شئ معاكس لهذا النظام الطبيعى

الدائم و طريق حياتهم المنظم أو كانت هناك مقاومة له ، اعتبروا أن ذلك قد ضعف سيطرتهم على الطبيعة الأساسية . وان الواقع الأخير أيضا قد جعل المجلس يشعر باليأس فيما يتعلق بقلة ثقتهم بأمنهم .

و كان هذا المجلس يعامل الامور الاجتماعية فقط مثل الزواج وغيره و يحصل الغرامات و يصدر التهديدات . فكان المجلس يغرم مباشرة بمبلغ مأتى روبية كل شاب وقع فى شأن مع بنت ، ولأن أى واحد منهم لايقدر على دفع هذا المبلغ فى وقت واحد يساعده باندا سردار بتقديم قرض ، ولأن باندا سردار لايكون لديه ذلك المبلغ يذهب الى سوكول المرابى الماروارى فى سلسالا بارى و يقترض منه المبلغ على ربح ١٠ بالمأة فى شهر. و يأخذ باندا سردار الربح الشهرى من راتب المقترض ، وان لم يكف ذلك يأخذ من الحبوب ، وان لم يكف ذلك أيضا يكرهه على العمل بدون أجرة مدفوعة . ونصيب باندا هو النصف مع سوكول المرابى فى هذه التبادلات . غير أن ذلك لا يكون أمرا يسيرا كل وقت. فأحيانا يكون كل شئ بالعكس و يواجه مجلس الخمسة صعوبات من نوع تقليدى وطبيعى تاريخيا. وقد شهدت قرية مها كالجورى مثالا لذلك قبل عام واحد.

ان الشباب المتعلق الذى كان اسمه كامين والمعروف باسم بهوبين كان قد التحق بمدرسة سانتالبور التبشيرية باسم سانتارام، و بينما هو يدرس نال وظيفة فى قسم الترفيه القبائلى على راتب جيد.

وكانت وظيفته أن يشجع الرافائيين لتناول اليود وأن يزودهم بعلاج صحيح القروح المؤذيه" التى يسبب لها الاتصال بحشرات الميموزا المسممة" . وقد نال تدريبا خاصا فى هذا الحقل فى مستشفى المديريه" لمدة ثلاثه" شهور. ولكنه عندما عاد الى المستوطنه" وجد باندا سردار عدوا له. بدا سريا معالجة" عدد منتخب من مرضى القرح الآسامى والجوئر فتحسنوا بسرعة" . فبدأ المرضى يتحملون سخط باندا سردار الغير مباشر و يراجعون سانتا رام للعلاج برغبة" من أنفسهم .

ان الرافائيين يعتبرون ماء رايداك وحشرات الغابه" علامات الصفاء و التغذيه" ، وكان باندا سردار يعارض معارضه" شديدة للاعتراف بالواقع أن ماء رايداك الطاهر من اليود متلبث و أن اعشاب الغابه" هى رايات مؤذيه" ، و كلاهما يسببان البلائين لستوطنين لقبيله" رافا— الجوئر والقروح الفاسدة — وقد انتصر سانتارام الحرب الاولى. ولم يزل باندا سردار يراقبه بعنايه" بالغه" كى يقبض عليه. وقد جاءت فرصه" له بعد قليل جدا. كانت هناك بنت مسيحيه" فى المركز الصحى بسانتالبور تعمل كمساعدة صحيه" وكانت قريبه" منها كالجورى فى دائرة عملها. وكانت هذه البنت الطويله" الهزيله" وشعرها معقودة فى كعكه" ، تاتى بالدراجه" الى مستوصف سانتارام كل يومى الجمعه" والاثنين، وجهها يلتهب من حرارة الشمس، وكان سانتارام يشتغل بتركيز بالغ ، غير أنه كان ينظر اليها أحيانا بعينيه الصغيرتين

اللاعبتين. وعلى مرور الأيام كانا ينظران معا فى مهما كالجورى سانتالبور وسالسالا بارى. وبعد فترة رفع والد سانتا رام شكوى الى باندا سردار بأن ابنه قد تزوج البنت طبقا للقوانين المسيحيه" فى كنيسا سانتالبور واعتنق المسيحيه". وفى نفس المساء انعقدت جلسه" للكبار الخمسه" فى مرج المستوطنه" المعروف، غير أن سانتا رام كان قد توقع هذه الخطوة وتحصل على مساعدة الشرطه" لأمنه الشخصى بواسطه" توصيه" الضابط الطلبى للمنطقه" بعد اجتماعه بضابط المنطقه" فى محكمه" على بور دوار. وبينما كان مجلس الخمسه" يفكر فى فرض أشد عقاب على سانتا رام وصل ضابط محطه" الشرطه" للمنطقه" مع حارس الغابه". فقالا بكل وضوح لباندا سردار بأن زواج سانتا رام واعتناقه المسيحيه" هما حسب القانون، وليس لباندا سردار أو مجلس الخمسه" أى مجال فى هذا الامر. وأكثر من ذلك فان سانتا رام وزوجته هما مؤظفان حكوميان فان ارهقا بأى طريق تكون مسئوليتها كلها على باندا سردار. وبعد ذلك رجع الكبار الخمسه" الى بيوتهم خاضعين رؤسهم. وفى ذلك المساء ضحك سانتا رام ضحكا شديدا ما هز المستوطنه" كلها، وسمع يقول خلال الضحك أنه لم يبق ضروريا اقامه" فزاعات فى حقول الخردل لابعاد الغربان بل ان قام الكبار الخمسه" فى الاطراف الخمسه" للحقل لن يجرؤ أى غراب أن تقترب بهذه الفزاعات الحسبه".

ان الحادث الثانى كان يتعلق بالأم العجوز لخائيشاران — شهدت

نهايه" فصل الامطار ذلك العام بلاءا من النوع القاسى للانفلونزا فعمل سانتا رام زوجته عن ساق الجد لرعايه" المرضى ، غير أنهما لم يقدرا على منع موت أربعه" أو خمسه" أطفال. ولكن باندا سردار ومجلس الخمسه" قرر بأن الوباء والاموات قد سببت لها أم خانثيشاران التي تغلبها عرافه" ، فخططوا سريا لقتل العجوز. وفى هذه المنطقه" تبقى حتى الآن عادة قتل العجوزات على تهم وهميه" من التسبيب للاموات و الاضطراب العقلى بممارسه" السحر. وقد علم سانتارام هذه المخططه" وتحصل على مساعدة حارس الغابه" والشرطه" لوقايه" العجوز من القتل.

وكان ذلك تحديا ثالثا ، وفى هذا اليوم أيضا لم يقدر باندا سردار ومساعدوه الأربعه" على التوصل الى أى حل مع استهلاك قدر ضخم من هاديا و" بيدى " (المسجائر المحليه") واخيرا قرروا قبل المساء أن يناقشوا الموضوع مع حارس الغابه" فى مكتبه.

وقادهم باندا ، وفى يده مشكاة وعلى ظهره بندقيه" وعلى كتفه حزام الخرطوش ، ويتبعه الكبار الأربعه" الآخرون مع مشاعل منورة فى ايديهم. وفى الصباح الثانى جاء حارس الغابه" فى مستوطنه" الرافائيين ، وعقد جلسه" لجميع الرجال والنساء فى المرج ، وشرح هو وأعضاء المجلس أن الحيوان الذى شهد فى غابه" الاعشاب الفيليه" هو من ممتلكات الحكومه" ، وانه مسئوليه" الرافائيين أن يحافظوا به. ومنذ فترة كان قد أصبح من غير الممكن الحفاظ

بالحيوانات الثمينة لاجل نهب الصيادين السارقين . ولذلك فان على الرافائيين المراقبة الشديدة ، لأن هناك بعض الصيادين الخطرين حول الغابة الذين لايتركون حتى قرن الكركدن ، و هكذا حرض الرافائيون على الانتباه . وفى نفس الصباح غادر حارس الغابة لراجا حانغوا لتقديم تقرير حول الموضوع الى مكتب ضابط الغابة بعد أن أمر باندا سردار بالمراقبة الشخصية . وفى المساء زود باندا سردار بمشعل كبير لتسهيل المراقبة .

وكان باندا سردار صيادا معروفا فى منطقة دوراس وكانت لديه صلاحية نادرة لتشخيص اسم وعمر ونوع حيوان برؤية خطواته ، كما كان يقدر على أن يخبرك باسم الحيوان وحجمه وبعد الجبهة التى يتجه اليها بصوت اقدامه على الاوراق الساقطة فى قلب الغابة . وكان يعرف معرفة صعبة جميع مداخل الغابة ومخارجها والامكنة التى يوجد فيها نوع من انواع الحيوانات فى فصل من فصول السنة وكان رفيقه الوحيد فى تجولاته فى الغابة بندقيته وحزام الخرطوش . وكان يتجول دائما وحيدا ولايصحب حتى ظله فى الليالى المقمرة ، وكان يذهب كل ليلة تقريبا الى الغابة بعد تناول قدر ضخم من الخمر . وفى الواقع كانت الغابة قد لازمته وأصبحت جزءا منه وكان مثل ثمرة تتدلى من غصن من أغصان الغابة .

وكان هناك رأيان مختلفان عن باندا سردار فى هذا الصدد .

انه كان غير مبال بالمرأة و ذلك ميزة نادرة فى الرافائيين . ان النساء الرافائيين تجمع الطبيعه" الشاحبة" لليالى الخريف العميقة" بمسحه" الهاويه" و التسلسل ولكن باندا سردار حتى لم ينظر قط اليهن ، وكان الرافائيون يقولون أنه يعلم السحر القوى ، و بمساعدته يدعو روح زوجته المتوفيه" و يتكلم معها فى الغابه" كل ليله" . و أما الرأى الثانى فهو أن باندا سردار يشتغل بتهريب انواع عديدة من البضائع الثمينه" . و لذلك فانه يقوم بعمله فى الليل فى الغابه" بعيدا من اعين الناس .

وكان شعر باندا سردار السمراء الطويل ينتشر على ظهره و كان يربط شريطا حول رأسه كى لا تتدلى شعره على وجهه . وكان أنفه مستدق الرأس خلافا لأنوف الرافائيين المسطحه" . وكانت عيناه مدورتين و شفتاه حمراوين . ولا تنبت شعر كثيفه" على وجوه الرافائيين على العموم . ولم يقص باندا سردار قط شعر وجهه الغير كثيفه" .

وكان ، سواء فصل الصيف أو الشتاء أو الا مطار، لا يلبس باندا سردار الا قمصانا رماديه" وصدرة سوداء مغلقه" الى العنق و زوجا أسمر من الاحذيه" و سبحه" من معدن مثل النكله" حول حلقومه .

و عند ما كان يتجول فى الغابه" وحيدا بدون بندقيه" كان يبدو كانه ناسك متجول . وفى الواقع كانت علاقته مع الغابه" مفعمه" بالمشاعر والعواطف الانسانيه" كما أن صيانه" عزوبه" الغابه"

الاصليه" الغير مفسدة و الحفاظ بحيواناتها كانت من عقيدته . و كان مستعدا لأن يعلق على الصليب مثل المسيح من أجل صيانه" الغابه" .

وفى هذه الليله" بدأ باندا – تحت امر رسمى – استقصاء الحادث الذى كان قد سبب الاهتمام الكبير فى مها كالجورى على موقعه . ومع أن الليله" كانت مظلمه" شديدة لم يستعمل المشعل الكهربائى وقد قاد الآثار من خلال الاعشاب الفيليه" و الميموزا الاساميه" الحادة مثل ارق خصله" شعر عذرا" ، وكانت هذه الاعشاب تهتز فى سديم الشتاء مثل ستار يتحرك خلفا و اماما . وكانت صرصر باردة جدا تنطلق مع همهمسه" حادة للثعبان . وكان ظلام السما" وسكوت النجوم خطوطا متوازيه" بين اعلى الأشجار . وكانت الليله" الميته" معلقه" من أغصان الأشجار و الحبل حول عنقها . وصرخت قطوع من الأيائل الصائحه" من خلال الأشجار الجديدة . وكان نمر جديد يعوى منذ ليال . وكانت طيور الليل بعد محادثاتها قد أصبحت صامته". وكان باندا سردار يعلم أن نمرا منعزلا يرجع بعد شرب الماء من النهر وأن قطيعا من الصنابر تهرب بسرعه" على أرجلها الطويله" رافعه" اصواتا جدوليه" بأقدامها على الاوراق الساقطه". و ان البومه" التى كانت تصرخ كل ليله" من مخبئها على شجر سمرس على الجانب الآخر من النهر كانت تصرخ هذه الليله" أيضا ، غير أن باندا سردار قد وصل الى الموقع المقصود بدون استعجال ، ولم يشعر حتى الآن

بأى هم . ولكنه ركز الآن و ادرك و هو قائم على سطح هضيبة بأنه لابد أن يواجه الآن ذلك الشئى .

وشعر باندا سردار بخوف شديد. لم تكن هناك مشكلة لمواجهته وجها لوجه، لأنه كان قائما على سطح هضيبة مع مشعل كبير فى يده . وان ضغط زر المشعل أصبح كل شئى بما فيه مصيرته و اضحا فى القوس الواسع للضوء ، ولكن يده شعرت بالوهن و الضعف. فتنفس تنفسا سريعا و نظر الى السماء وشعر بأن الأرض تهتز تحت قدميه . ولم يهتم ان بدأت الهضيبة تتحرك ، و هو على سطحها و غرقت فى المياه الغائرة لرايداك ، ولكنه لم يقدر الآن على الجهد أو التحرك ولم يحب أن يرى الشئى الذى كان قد جاء من أجل رؤيته .

و غمض باندا عينيه ، وامعن الفكر فى الهه هى المعبودات الوحيدة للقبيلة : اونتوك و باشيك اختين ، و كانت جرة حمراء ملساء مليئة بالارز والبيض وشى مماثل بالبيض موضوعة على رفرف مسطح من بامبو فى الناحية الغربية للشمالية من الكوخ تمثل الاهة مجردة عن الشكل رونتوك. وكانت جرة اخرى مماثلة موضوعة على يمين رونتوك تعبد كالاهة باشيك .

وكان باندا سردار يقدم ذهنيا هدايا الى المعبودتين رونتوك و باشيك ، و يدعو هما " اعطونى القوة و أنا اعطيكما بالبخور و الضوء واكسوكما لباسا احمر بالزعفر و أزينكما بالنسيج ، و اقدم اليكما حلوى

عجنيه" من الارز و اعطيكما أثوابا بيضاء وحمراء للزخرفة" ، والدم اليكما الخمر و الخنزير و الارز - ارحميا على و اعيديا التحرك الى يدى و اوقفيا الارض تحت قدمى من الاهتزاز و اعيديا التنفس الى مجراه الطبيعى ."

وفتح باندا عينيه بعد فترة طويلة" غير محسوبة" و بدأ يستعيد قوته الفقيدة . وهز يديه فوجدهما على مايرام وأصبحت رجلاه قويتين على ظهر الارض و ابتلت شفتاه اليابستان باللعاب العائد.

و بدأ باندا سردار يرتل الدعاء بصوت عالى :-

ياروننتوك - باشيك انتما شقيقتان

انا سأعطيك ياروننتوك بيتا من الذهب

يا باشيك سأعطيك بيتا من الفضة"

التوأمين ارحميا علينا

لاتسخطا ولاتذهبا على ظهر فيل

لاتبتعدا عنا على ظهر فرس

ايتهما المعبودتين التوأمين ارحميا علينا.

وسادت الترنيمة" الخارجة" من حلقوم باندا مثل اللفظ الكونى جميع اصوات الغابة" - صرخات الطيور و نجوى الاوراق اليابسة" و همسة" الهواء. قد سادت الترنيمة" فى الصوت النسائى على الغابة" مثل زئيرالبحر . كما أن الصوت القوى للفظ الكونى قد نفخ فى الحياة شرارات مقدسة" من الضوء مقابل الهواء البارد الشديد والظلام

الملموس — وعلى بعد من العلم الانسانى قد تظاهر مرة اخرى أن الشعر سرمدى وأساسى .

وحول باندا المشعل وأصبح اعمى للحظة في سطوع ضوئه . ولم ير شئى . ثم اتخذت الانارة الصادرة من العين الثالث لروح الظلام شكل دائره منورة مثل العبير على ظهر صورة الالهه . و بدلت الدائرة اتجاهها من الأشجار الى الأعشاب الكثيفة ثم الى ثعلب مطمئن حتى وقعت على وجه الشئى . وكان جسمه مظلما لايمتاز من الليل وقد أصبح الوجه وحده منظورا في الضوء الساطع للمشعل . و كان يبدو مثل جسد مقدس يخرج من رحم الليلة المظلمة كمنقذ .

وانتبه باندا سردار الى أن عينيه صغيرتان مدورتان مثل الافيال العادية غير أن فيها عمق مظلم بارد لمياه البحيرات القديمة . و من الممكن أن كانتا تبدوان بدون رحم فى نظرة واحدة ولكن عنايه قليلة تكشف عن الأسف والكآبة فيها . وكان خرطومه الطويل ممتدا و على جانبى الانك يعلق زوج من النياب البارزة المرعبة و هي تمس الارض .

ولم يحول باندا المشعل مرة اخرى ولذلك لم يره بعد ذلك . و تقول الاساطير أنه اذا جاء وقت الموت الى فيل يخرج من قطيعه ولا يجد مكانا الا أن يذهب الى شاطئى نهر جار في غابة كثيفة ، وهناك ينتظر موته البطيئى مثل قطار بطيئى ياتى الى محطة . وبأى طريق تعرف النور الموت الآتى و تبدأ تحلق فى السماء على الغابة

ثم تتجمع بنات آوى و الذئاب و آكلات اللحوم الأخرى من الغابه على قرب من الفيل ، و تخرج آلاف من النمل من تحت الأرض كما تنزل النمل الحمراء المسممه من الأشجار . و ان عددا لا يحصى من الضباب الصغيرة الآتيه من أمكنه غير معروفه تبنى دائرة حول الجسم بينما يموت الفيل موتا بطيئا تدريجيا ، لا يتيقن أى واحد بأنه ميت، و ان كان مسطحا على بطنه و بالتدريج يبدأ البطن ينتفخ ، و ينتفخ الجسم كله حتى يصبح ثلاثه اضعاف من حجمه الاصلى . ولا تزال هذه العمليه تجرى حتى ينشق الجلد و الجسم ، و تبدو اللحوم داخل الجسم . و ن خطا مستقيما من الذيل الى الخرطوم يبدى الحجور كحوض على خريطه . و تحتشر الحجور بلا ثين من الديدان الصغيرة البيضاء . ثم تبدأ الذئاب و بنات آوى تأكل الخرطوم و تتبعها النور و تبدأ من الذيل و تدخل النمل من طريق الحجور و بعد ملأ بطونها تخرج من الفم. ثم تبدأ بنات آوى تاكل الأرجل الاربع و القلب ، و بعد أكلها يبدى المكان بين الاضلاع كهفين فى داخل البطن. و يفسد النتن الهواء كلها فى الغابه حتى تفر منها الطيور المتفردة ، و تبدل العمليه الطبيعيه ما يتبقى من الجسم الفاسد الى سماد عضوى يسبب للشجيرات الجديدة أن تنمو بسرعه فى فترة شهر واحد ، و يختلط ما يتبقى من الجسم و الجلد بالارض.

و بعد فترة طويله تاتى الامطار و يغسل الوابل العظام وينظفها

ويفيض النهر الجارى حتى يجرى على شواطئه ويغرق هيكل الفيل لشهور و بعد ذلك لايرى الفيل أبدا.

وكان الفيل حيا على شاطئي رايداك فى مكان غطته الاعشاب الفيلنيه" وأحاطته غابه" من الخيزران. و هنا كان جريان النهر شديدا متصادما مع الصخور الحائله" فى طريقه" ، وكان عكس الاعشاب و الخيزران و الفيل العجوز على الماء ممزقا و متبدلا. ففى ضوء صباح الشتاء كان يبدو مثل سلحفاة متحركه" . وعند زوال الشمس إلى الغرب كانت العكوس الممزقه" تبدو معا. وبعد الغروب كانت تندمج فى الظلام مثل صورة مستغرقه" لملاله سيقا.

وفى صباح اليوم الثانى اجتمع جميع السكان و الرافائيين على الضفه" الشرقيه" للنهر ولاحظوا الفيل لوقت طويل و ادركوا باليأس العظيم كان عميقا مثل منتصف الليل فى البحر ، و قرمزيها مثل غروب الشمس فى يوم ذى امطار و أسمر مصفرا مثل صرخه" بنات آوى فى المساء .

وكانت هى زوجه" سانتارام المسيحيه" التى قدمت اقتراحا مع تائيد ثلاث زوجات شابات. و ذلك أصبح شعارا لكل فم. ان التحول الى المسيحيه" لا ياتى بتغير أساسى فى فكرة القيم فى حياة القبائليين، وان من يبدل ديانته لا يشعر بمعوقات فى العمل بالشعائر و الانذار و العبادات و الحفلات الوراثيه" والمحليه". ولذلك عند ما اقترحت زوجه" سانتارام الطويله" القرنفليه" اللون و الأفطس الأنف عبادة عامه"

لرونتوك و باشيك قبله كل واحد طبعا ، كأن الرافائيين قد وجدوا طريقا للتعبير عن عواطفهم .

وكان اليوم المقبل يوما للترتيبات للعبادة على المرج التاريخي على الجانب الايسر من الفيل على الشاطئ الآخر. وعاد الرافائيون الى مجراهم الطبيعي بهذه النشاطات تدريجيا

وفي المساء أشعلت نار عظيمه واحرقت فيها جمرات كبيرة. وهكذا تنور المرج وساده جو من التقدس التام . وكانت هذه النار قد حافظت بالعزلة الصامتة لرايداك والكورس المقرقر الصادر من الطبل الموسيقى للظلام ، وألفت الظلام صافيا وعذبا مثل مدخل متكهف الى معبد .

وقد أدى باندا سردار نفسه مهمه العبادة ، وقد ضحيت عدد من الخنازير ، كما قدمت الدواجن المجروحه الرؤس الى مذبح رونتوك و باشيك ، وتنشت وطويت الدواجن المقطوعه الرؤس وجعلت دماءها أضواء المشاعل المنورة حمراء - وتعمقت الليلة و قطعت النجوم مسافتها . و صرخت الديدان بعيدا في الغابه وزئر النمر الجديد من بعيد . و فجاة قام سانتارام و بدأ يخاطب الناس وكفه مرفوع . ووثب باندا سردار وأحاط سانتارام بعضده اليمنى بدأ يرقص. وفجأة أدرك جميع الرافائيين الرجال منهم والنساء مع الأسف بأنهم كانوا قد نسوا اكسير حياتهم ومزيل همومهم الوحيد - الرقصه الرافائيه القبائليه - فبدأوا يرقصون .

ان ظلال الرجال والنساء الوالبات من اللهوب المرتفعه" للنار كانت ترقص وتهرب . و ان صدى الطبول العائدة من الغابه" عبر رابداك كانت تنكسر فى كسور مثل تصادم الخلخال الزجاجى ضد جبل جينتيا .

و بدت نجوم قبل السحر ألمع لأن الأخشاب كانت تحترق احتراقا ، وكانت النار المقدسه" قد بلغت جذوتها ، و كان المرج حتى الآن حيا ضئيلا . و عند نهايه" دورة الرقص الاجتماعى اشتغل الرجال و النساء بأعمال الحب حول المرج . وقد نسيت تحريمات القرابات الدمويه" ووفاء الازواج و الزوجات واضطرارات العمر و القرابه" .

وكان باندا سردار قائما وحيدا على طرف ومستندا الى سناد خيزرانى . و هنا فجأة واجه زوجه" سانتارام التى كانت تبحث عنه . وانتبه باندا سردار الى أن شعرها كانت تتدلى غير مربوطه" وأنها كانت تتعرق على رغم البرد الشديد ، وكان جسمها ينشر رائحه" ترابيه" ، و فجأة عانقته وقادته بقوة شديدة مثل نمرة قويه" الى مكان أكثر ظلاما ، وادرك باندا بشعوره المتأثر بالخمر بأنه سوف يضيع سطيرته على نفسه نهائيا ، لأن كان بركانا يموت. فطرحها بعيدا عنه بهزة هرقليه" وصرخ صرخه" مجفله" كانت فى بدايتها مثل صيحه" لأيل وحيد ، ولكن صدراها عندما عادت من الغابه" مثل سهم سريع أصبح مثل الصرخه" مثل زئير نمر على قدم جبال جينتيا .

وفى المساء التالى كانت هناك نار معتادة والشرب، والعودة الى المستوطنه والنوم. وكان باندا سردار وحده قائما يحرس فى طرف مظلم من المرج، وفى يده البندقية وعلى ظهره حزام الخرطوش.

وكان باندا سردار يذكر اسطورة رافائيه سمعها فى طفولته، وهى أن هناك ممرضيق على طرف نهائى لجبال جينتيا. وبعد الموت يدخل الرافائييون فى الممر الضيق ويزورون المستوطنه الرافائيه وهم فى أجسامهم النجميه. كما أن هناك حافه على حد الجبل تتملكها امرأة اجنبيه اتخذتها — كما تقول الاساطير — رونتوك — باشوك مظهرا لها. وان أرواح الرافائيين قبل استغراقها النهائى فى ذلك الممر الضيق تنغمس فيها للمرة الأخيرة فى النشاط. وفى تلك الليله الباردة كان باندا سردار لايفكر الا فى شئى واحد: ما أحسن الشئى يكون ذلك ان استطاع الشرب النهائى فى حافه المرأة الأجنبيه واندمج فى العدم.

وفجأة اعترض لتفكره صوت سيارة. وقد شق ضوء المصباحين الأماميين لسيارة الجيب طريقه فى الظلام. وخيل الى باندا سردار أولا أن السيارة تنتمى الى ضباط حرس الغابه، ولكنه عندما لاحظ أن الضوء قد انطفأ والقاطرة قد سكتت عند نهايه الطريق، أدرك بانه شئى آخر. بعد وقت طويل برز من السيارة سته أشخاص مثل الظلال، وكانوا مغطين من اعناقهم الى كواحلهم بالمعاطف السوداء، ومن رؤسهم الى اعناقهم بالقلنسوات القرديه، وكلهم كانوا يحملون

البنادق الا واحد الذى كان مسلحا بآله" متقوسه" غريبه". ثم قام الأشخاص فى صف واحد غير متحركين و بدأوا ينظرون الى ماحولهم ، ثم أشار أطولهم الى الآخر بيده اليمنى المرفوعه" أن يتقدم الى الأمام ، ومع أن ضوء القمر كان ضئيلا ، كل شئ كان منظورا ، وكانت مجموعه" من اليراعات قد تجمعت حول الأشخاص ، وكانوا لم يحولوا مشاعلهم حتى الآن . وبالتدريج قام اثنان منهم على الهضبيه" وقام الأربعه" الآخرون حولها تحت الهضبيه" . ثم انتظروا لوقت طويل ثم أشعل الشخص المسلح بالآله" الغريبه" مشعله ، وقد لمع ضوءه مثل ثعبان على المرج و عاد الضوء مرتين على الأقل الى جذع الشجرة الذى كان باندا مختبيا خلفه . ثم انزلق ثعبان الضوء الى الرجل اليمنى الأماميه" للفيل ولاطف بأنيابه لوقت طويل . واخيرا تركز على موقع تحت أذنه اليمنى .

وكان باندا سردار قد أصبح الآن يقظا فنزع بندقيه" ووضع فيها الخرطوش و ارتفع هناك صوت خفيف ، و أداروا ثعبان الضوء على المنطقه" كلها و عادت الليله" الى الضوء الضئيل للقمر . وكان الأشخاص قائمين غير متحركين مثل التماثيل . وكل شئ كان هادئا جامدا . وكان يبدو أنهم لم يكونوا فى استعجال ويريدون أن يقوموا بعملهم بدون سرعه" وبصبر جميل . ولكن صبر باندا سردار كان قد بلغ الى حده . ان الفيل العجوز سوف يموت فى اسبوع على الأكثر ، ولكنه كان مصمما على حفاظ حياته القصيرة فى تلك

الليله" ، و عندما ازدادت اثارته نسى براعته و مهارته و صلاحيته للتخطيط ، و كان صبر الأشخاص الطويل يزيد جنونه . و بلل باندا سردار شفيته بلسانه و رفع عنقه و وضع اصبعه على زند البندقيه" و أزال الغلاف و انتظر فى الظلام .

و عند ما كان باندا سردار شابا كان يلعب بالفلوت و هو راكب على ظهر جاموش . و حتى فى السحر عند ما تجمعت الكراكى البيضاء على المرج كان لا يبتعد عنها و كانت لا تخاف منه . و فجأة بدا له أن آلافا من الكراكى تطير امام عينيه فهز رأسه و قبض على بندقيته وعاد الى غطاء الشجرة . و بالتدريج استعاد قوة تقريره وأدرك فورا بأنه كان خائفا ، و أكثر من خوفه الشخصى أنه الآن قد أصبح واضحا أن هؤلاء الأشخاص كانوا يمثلون جماعه" منظمه" من السارقين ، و ان جميعهم مسلحون ، و أخيرا أنها كانت جماعه" مقدمه" سيأتى مزيد من الأشخاص و الاسلحه" لمساعدتها . و كان ذلك أمرا خطيرا ينبغى افادة ضابط حراسه" الغابه" عنه مباشرة . فغاب باندا فى الغابه" الكثيفه" من الأعشاب الفيليه" بدون رفع اى صوت مثل قطه" و حشيه" ، و فجأة هزت طلقتان من البنادق و صرخه" من الفيل العجوز فى الغابه" و السماء و النهر كلها . و كان ذلك صيحه" شديدة حتى أن الرجال الرافائين خرجوا من البيوت و أسرعوا الى الموقع ، و عند ما رأى السارقون الحشر و المشاعل المنورة أطلقوا النار ست مرات فى الجو فأطفأ الرافائيون مشاعلهم و عادوا الى

بيوتهم .

و فى نفس الوقت أوقف الفيل أنينه ، و تقدم الشخص المسلح بالآله" الغريبه" و بدأ يقطع الأنياب فى ضوء مشعلين كبيرين . و بعد ساعه" واحدة ابتعدت أضواء المصباحين الخلفيين للسيارة من الموقع .

و أشعل الرافائيون مشاعلهم مرة اخرى و كانوا مذبذبين فيما ينبغى لهم أن يفعلوا . و كان باندا سردار أيضا غير موجود ولا يعلم أى واحد اين راح . فأخيرا تقدمت جماعه" مسلحه" بالمديات الغمديه" و السهام و الرماح و المشاعل المنورة الى مكتب حارس الغابه" . و بعد نصف ساعه" تقريبا من المشى الصامت وقف رائد الجماعه" و خضع لأن يرى شيئا . ثم سجد على الارض و رفع يديه الى السماء . و فى لحظه" واحدة اسرعت الجماعه الى الموقع ، و جلس الناس فى دائرة و رفعوا ايديهم الى السماء و مشاعلهم موضوعه" على الارض .

كان باندا سردار مصطجعا على ظهره ، و قد صعبت معرفته ، و كان الطريق المنعزل للغابه" قد أصبح قرمزيا بالدم . و كانت البندقيه" مطروحه" على الارض على بعد منه . و كان واضحا أن باندا كان قد وضع ماسورة البندقيه" فى داخل فمه قبل ضغط الزند من أجل جعل الموت محتوما لاريب فيه .

نقله من اللغه" البنغاليه" الى الانجليزيه"

السيد سوشيندر لال غوش

التعريب : محمد اظهر خان غورى

طاغور فى بغداد

حارث طه الراوى

قبل ثلاثين سنة ، تقريباً ، نشر فى عالمنا العربى ، مترجماً الى العربية ديوان "قربان الأغانى" لشاعر الهند الأعظم "رابندرانات طاغور" فأسرعت بشراء نسختى منه وشرعت التهمها التهاماً . . .

كان هذا الديوان الصغير بحجمه ، الكبير بأفكاره وأحاسيسه وصوره ، رفيقى فى كل رحلة ، وسميرى فى كل ليلة . وزاد شغفى به بمرور الأيام حتى أصبحت أحفظ بعض أناشيده الروحية عن ظهر قلب ، وتسربت موسيقاه العذبة الى بعض نفثاتى فى تلك الايام البعيدة . . .

فما سر هذا الهيام بصاحب "قربان الأغانى" و "زورق الأحلام" ؟

لقد أحسست أننى أمام نفس كبيرة استطاعت بجهادها المتواصل

أن تصبح نقيه، ولم تستأثر بنقائها وانما ارادت لكل نفس بشريه مثل هذا النقاء المشع فبدأت بذلك مرحلة أخرى من الجهاد واصلته بشجاعه حتى النفس الأخيرة . . .

كانت تلك النفس الكبيرة تبحث عن عالم مثالى ترفرف عليه رايات المحبه والسلام، وكانت تدرك جيداً أن مثل هذا العالم السعيد لا يمكن الوصول اليه الا بعد تطهير النفوس البشريه من أدران الشر، فالانسان الخير عماد الدولة الخيرة، ومن ثم عماد الانسانيه الخيرة وكان يهتف من أعماق قلبه الكبير مخاطباً ربه :

„ يا مهيمنا " على جميع الأمم وان اختلفت ألوانها، وحد بين قلوبنا وألهمنا تبادل المحبه" ولكن كيف تتوحد قلوب البشر وكيف يتم تبادل المحبه" بينهم فى عالم يدنسه الاستعمار المجرم والاستغلال المجحف وما يصاحبهما من عنف أعمى، كفعل أو رد فعل لهاتين الآفتين الفتاكتين؟ . . انها المهمه الصعبه التى واجهها طاغور بشجاعه، فكان يدعو الى الاصلاح الروحى فى سبيل اصلاح اجتماعى أشد رسوخاً وأمضى ثباتاً . . .، فلتتهذب العادات ولتستغل نواحى الخير والفضيله فى الانسان نفسه ليشعر بانسانيته الكامله.

كان يستقى أفكاره النيرة من الفلسفه الهنديه ذات البعد الحضارى العريق ويستمد قوته الروحيه من روح الهند العظيم . . . الروح الذى عبر عنه بقوله :

„ ان لكل قطر حدوداً معنويه باطنيه كما له حدود ماديه

ظاهرة. وفى الحدود المعنويه يحكم الروح ويهيمن، وليس للقوة الماديه أن تقهر أو تبطش أو تستولى على جزء ضئيل ما من هذه المملكه المعنويه الروحيه"

هذا الرأى أعلنه يوم وقف الى جانب غاندى ليقول للانكليز: انكم لن تستطيعوا أن تحكموا روح الهند بأساليب القهر والاستعمار (١).

وكان وقوله الى جانب الزعيم العظيم المهاتما غاندى منذ سنه ١٩٢٧ ذا أثر ايجابى على مستقبل الهند التى أصابت منه خيراً كثيراً. واننا لنذكر بشئ كثير من الحماس والاجلال القصيدة الملتهبه التى كتبها طاغور الى غاندى قبيل غروبه حيث قال:

"..أما نحن أعوان المهاراج غاندى
فهدف واحد يجمعنا
لا نملأ أكياسنا من أسلاب الفقراء
ولانجثو أمام غنى،
ان هجموا مهددين
فصوبوا الكلمات،
أو رفعوا العصى،
بسمنا قائلين:
ان شرراً يتطاير من عيونكم

قد يوقظ الطفل مذعوراً فى مهده
ولكن من يخيف ذاك الذى لايخاف ؟
ما من حيلة دبلوماسية
تشوه كلماتنا البسيطة ، القويمة ،
كلمات تسير بضحايا كم حتى عتبة السجون.
أمام شبكات السجن تحتشد الضحايا ،
وفجأة تتكسر قيودهم الدهرية ،
وتقع فى الغبار ،
وتمحى كل وصمات الاهانات ،
وعلى الجباه النقية
تتلألأ بركات غاندى (٧) "

لم يكن طاغور مفكراً نظرياً بعيداً عن العمل الايجابى ولهذا أنشأ مدرسة ثم جامعة " شانتى لكيتان " ليبث فيها تعاليمه الخيرة بصورة عملية مبتدعاً ، كسلفه المفكر والمربى الشهير " جان جاك روسو " ، من الطفل ـ الصفحة البيضاء التى ينبغى أن تبقى فى مأمن من التلوث . . . ولئن كان " روسو " يقدس الطبيعة ويغرس فى نفوس الأطفال حب مفاتنها فان طاغور كان شديد الشغف بمدرسة الغابة ، لأنه كان يعتقد ان الطبيعة خير معوان المعلم فى عمله . . .

ولم يكن طاغور مفكراً متشائماً لأنه كان يؤمن بالفلسفة الهندية القديمة المتفائلة التى شرحتها تعاليم يوبانيشاد القائلة :

" إن الكائنات جميعاً انما خلقها ابتهاج الله و سروره الذى لايحد ولا يفنى ".

و عليه فان فكرة خلق الكائنات فى هذا العالم انما هى ايثار لها و مسرة من الله بوجودها لا يفهم الانسان. و الحالة هذه. حقائق الأشياء الا عن طريق الخير و التفاؤل و المحبة..

و كان طاغور أول مفكر شرقى نقل للغرب فضائل الشرف و حذر الغرب الآلى الاستعمارى بصراحة تامة، من مغبة الطمع والاستئثار والابتعاد عن روحانية الشرف و فضائله و التمادى فى هدم صفوف الانسان و الشعوب...

و بعد فلن أطيل تقييمى لأبعاد هذه الشخصية الهندية العظيمة التى تجلت فيها عظمة الهند بأجلى مظاهرها، فربما يعرف البعض منكم اكثر بكثير مما أعرف عن مزايا هذا المعلم العظيم الذى تخطت أفكاره الساطعة و تعاليمه النيرة حدود شبه القارة الهندية المترامية الأطراف الى العالم الأوسع، مما رفع رأس الشرف وأظهر حقوقه و أماط اللثام عن قيمته الحقيقية...

كان طاغور رغم تقشفه وانطوائه على نفسه على اتصال وثيق بالعالم، و أكبر دليل على هذا الاتصال هو الرحلات المتعددة التى قام بها و زار بها أقطاراً كثيرة فى عالمنا الواسع. فقد زار طاغور انكلترا و فرنسا سنة ١٩١٢، ثم زار أوربا سنة ١٩٢١ وطاف بألمانيا، ثم زار اليابان و أميركا والاتحاد السوفييتى و الصين و جنوب افريقيا وكندا،

وآخر زيارة له لأوربا كانت سنة ١٩٢٦ حيث زار ايطاليه الفاشيه، وخلال هذه الرحله زار تركيه الحديثه و مصر.

اما زيارته للعراق -فى العهد الملكى- فكانت سنة ١٩٣٢ تلبيه لدعوة تلقاها من ملك العراق يومئذ، فيصل الأول وهى موضوع حديثنا فى هذه المحاضرة.

فى الثانى والعشرين من أيار عام ١٩٣٢ وصل طاغور الى مدينه "خانقين" العراقيه الواقعه بالقرب من الحدود العراقيه الايرانيه قادماً من ايران، وكان وصوله فى الساعه التاسعه صباحاً يصحبه السيد جلال الدين كيهان قنصل ايران العام فى بمبى والبروفيسور جاترجى أحد اساتذة كليه طاغور فى الهند والسيد جكراواردى السكرتير الأول للدكتور طاغور. وكانت ترافق طاغور السيدة كنته (زوجه ابنه). فاستقبلته لجنه الاستقبال الرسميه العراقيه برئاسه الشاعر العراق الكبير جميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣-١٩٣٦) الذى كان أول المتقدمين للترحيب بشاعر الهند الأعظم وحياه باسم العراق بكلمات رقيقه منها:

"يرحب العراق بشاعر الشرق العظيم ويحييه ويحيى فيه العبقريه والنبوغ". فرد عليه شاعر الهند قائلا:

"اننى لسعيد بمحيى شاعرالعرب لتحيتى، وهذه التحيه هى تحيه شاعر لشاعر". ثم جلس الشاعر وكنته لالتقاط صورة لهما، فأبى طاغور الا ان يصور هو والشاعر الزهاوى جنباً الى جنب.

ثم ركب الضيف الكبير ومن معه السيارة وتبعتها سيارة أعضاء اللجنة الى محطة خانقين حيث أقيم احتفال فخم حضره كبار موظفي الدولة ورجال المعارف وكشافة خانقين، وبعد انتهاء الاستقبال قصد أعضاء اللجنة بصحبة الضيف الكبير الى القصر الذي أعد لاستراحته وهناك اقيمت له حفلة شاي أنيقة حضرها الموظفون وبعض رجال البلد. وفي الساعة العاشرة استقل ضيف العراق القطار ومعه أعضاء لجنة استقباله ـ قاصداً بغداد ـ ولما بلغ القطار بعقوبة استقبل استقبالاً رسمياً وشعبياً يليق بمقامه.

وتصف جريدة "العراق" الصادرة في أيار ١٩٣٢ توديع أهالي بعقوبة لموكب الضيف الكريم بقولها:

"وقد غادر القطار محطة بعقوبة بين هتاف المستقبلين وتصفيقهم". ويصف مندوب الجريدة المذكورة فحوى مادار بين طاغور وأعضاء اللجنة في عربته بالقطار من أحاديث بقوله:

"أما في القطار فقد كان الدكتور طاغور محوطاً باحترام أعضاء اللجنة وعنايتهم الخاصة وقد دار بينه وبين أعضاء اللجنة أحاديث طلية عن نهضة الشرق وتطلعه الى الحياة الجديدة، وكان الدكتور طاغور يكثر من الاسئلة الى اعضاء اللجنة عن منتجات العراق الفكرية والصناعية والزراعية بصورة خاصة وعن نهضة البلاد العربية جمعاء بصورة عامة".

وفي الساعة السادسة والنصف وصل القطار بغداد، وكانت

الجماهير محتشدة في المحطه ، يتقدمها كبار رجال الفكر و الأدب، وعدد من فضليات السيدات و الأوانس ، و جماعه كبيرة من أفراد الجاليه الهنديه للاحتفاء بقدوم شاعر الهند الأعظم . وارتفع التصفيق و علا الهتاف بحياة شاعر الهند الذى بقى و اقفاً في مركبه القطار والى جنبه شاعرنا الزهاوى ، فصعد اليه الاستاذ ابراهيم جلى العمر مرحبا بسلامه الوصول. ثم تقدم اليه الحضور واحداً واحداً فحيوه. و قدمت اليه طفلة من الروضه باقه زهور ، والقت احدى طالبات المدرسه المركزيه الخطيه التاليه باللغه الانكليزيه :

"ضيفنا الأعز الأفخم

بقلوب ملأى بالحبور و السعادة نرحب بكم باسم اخواتى تلميذات العراق ، انها لفرصه سعيدة أتاحت للصغير و للكبير من العراقيين ان يحظى بمقابلة الرجل الذى كان موفقا قادراً على لمس وهز عواطف المحبه والجمال في قلوب الناس على اختلاف اجناسهم ونحلهم و لذلك فنحن فرحون ، و فرحون جداً .

لقد سمعنا و قرانا عنك المحبه للاطفال ، و اننا سعيدات لنكون من اولائك الذين شرفتهم و تفضلت عليهم ، و باسمهم نتقدم اليك و باسم اطفال هذا القطر لتتقبل منا هذه الزهور التى تمثل عواطف احترامنا و سرورنا و رغباتنا لأن تكون في زيارة مباركه و سفر سعيد،، .

ثم تقدم اليه احد افراد الجاليه الهنديه وطوق عنقه بطوق

ن الزهور بديم. و بعد ذلك نزل الشاعر الأعظم من مركبه" القطار بين التصفيق و الهتاف، وركب سيارة اعدت له وركب معه كنته، فسارت السيارة الى فندق تايكرس تتبعها سيارات عديدة. وقد توافد على الفندق فضلاء العاصمه" العراقيه"، وادباؤها للترحيب بهذه الشخصيه" الفذة.

وقد ابدت الصحافه" العراقيه" اهتماماً كبيراً بزيارة طاغور الى بغداد. وعلى سبيل المثال فان جريدة الاخاء الوطنى نشرت فى العدد ٨٠٩، الصادر فى ٢٣ ايار ١٩٣٢ صور طاغور فى اعلى الصفحه" الاولى وكتبت تحتها "ضيف العراق العظيم الشاعر الهندى الاكبر رابندرانات طاغور"، وعلى الجبهه" اليسرى فى الصفحه" الأولى نشرت ترجمه" له تحت عنوان: "رابندرانات طاغور شاعرالهند العظيم وفيلسوفها الكبير". وفى الصفحه" الثالثه" من العدد نفسه نشر مقال للاديب العراقى مهدى مصطفى القزاز تحت عنوان "رسول الثقافه" رابندرانات طاغور شاعر الحكمه" و الجمال" جاء فى ختامها:

".. واليوم ترحب دار السلام (يعنى بغداد) من اقصاها الى ادناها برسول الثقافه" وشاعر الحق و الجمال والحكمه" وشيخ فلاسفه" الشرق و فخر الهند ذات القدم العريق فى المدنيه" و العلوم والفلسفه" وينشأ من هذا الترحيب العظيم صله" جديدة توثقها المعرفه" والادب بعدما وثقتها تشابه الحالات السياسيه" وما يعانى كلا البلدين من جور المستعمر وارهاقه.

وهذه الصلة هي التي نرجو ان تكون قائمة اخاء و مودة بين الشعبين تجني منه امم الشرق الخير العظيم و النفع المشترك".

في مساء الأحد الموافق ٢٢ أيار ١٩٣٢، أقامت لجنة الاحتفال بطاغور حفلة كبرى له في حديقة امانة العاصمة بباب المعظم. حضرها رئيس الوزراء و كبار الشخصيات الفكرية والادبية و بعض وجوه الجالية الهندية في بغداد. وكانت موسيقى الجيش العراقي تواصل عزفها بهذه المناسبة السعيدة. ولما حلت الساعة السادسة قدم الشاعر الكبير، فأخذ بيده سكرتير لجنة الاحتفال الى المحل المعد له. و بعد جلوسه تقاطر عليه المدعوون يتقدمهم رئيس الوزراء الذي اتخذ كرسياً جنب الشاعر العظيم. وجلس المدعوون حول الموائد المنتشرة في أرجاء الحديقة. وبعد ان اديرت اكواب الشاي على الحاضرين قام أحد أعضاء لجنة الاحتفال، و قدم الأستاذ ابراهيم حلمي العمر الذي افتتح الاحتفال بكلمة نفيسة ترجمها على الاثر الأستاذ عبد المسيح وزير الى الانكليزية. ومما قاله فيها:

"سيدي الشاعر الاعظم، سيداتي و سادتي

نجتمع في هذا المكان لتكريم شاعر عظيم شاعر اناني و عالمي، هوالفيلسوف الفذ، وحامل علم الانسانية، و راية العدل، و ممثل الروح السامي التي بدأت تمخض به المدنيات الحديثة. هو من نراه بيننا الآن في هيبته و وقاره، و نقرأ في أسارير طلعته النبوغ و العبقرية والذكاء و الألمعية، تلك المواهب التي قلما يجود الزمان بامثالها،

هو الشاعر طاغور، وهو هذا الفيلسوف الجالس بيننا محفه المحبه والاكبار والاعجاب . هو هذا الشيخ الجليل الذى لم تقعده الأيام والسنون عن درس نفسيات الشعوب واستقراء مدنياتها والمقابله بين حاضرها وغابرها، فاتحف ديوان البشريه باخلد الشعر وأمتع الانتاج العقلى والذى يزور العراق للدرس والبحث وتصفح الصورة الحقيقيه لنهضته المجيدة، واسماع شعب عريق فى الأمجاد والحضارات، شعبنا العراق، أنشودة من أناشيده الخالدة التى ستترتلها الأجيال والعصور اعجاباً واغتباطاً .

اننا نحن عصبه الأدب واخوان القلم والفكر فى هذه البلاد فخورون جداً بزيارة شيخ فلاسفه العصر وأمير البيان والشعر العالمى طاغور بلادنا وتعد هذه الزيارة مقدمه اتصال وثيق بين أدبنا العربى والادب العالمى ووسيله حسنه لتركيز دعائم نهضتنا الأدبيه وتسييرها في مجرى النهضات الراقيه في الأمم الراقيه، بحيث تكون موفيه بحاجات الامه وممثله لنزعتها ومعبرة عن شعورها الحي واحساسها العميق مع مرافقه التطورات التي تولدها العلاقات الناميه بين شعوب العالم على اختلافها . واذا كان لأدبنا القومي وجهه خاصه بنا وطابع يختلف عنه في آداب الأمم الأخرى، الا انه في الوقت نفسه يجتمع بالأدب الانساني في سموالهدف ونبل الغرض، فنحن نكبر من هذه الجهه بنوع خاص في الشاعر الأعظم نزعته الانسانيه الصادقه، ونجل في أدبه الثمين تلك الروح العاليه في

الوقت الذي نجد في نزعة" ادبنا القومي ما يحقق حاجات بلادنا و يمثل نفسيتها و يترجم عن رغائبها و يعبر باخلاص عن عميق شعورنا ورقيق احساسنا . وهذه الحاجات هي ركن من أركان السلم و دعامه" العدل ، ينشده الشاعر طاغور عن طريق الانسانيه" . "[4] الخ .

و بعد أن انتهى الخطيب ، صدحت الموسيقى ، ثم تقدم أحد أفراد أسرة التعليم في العراق و ألقى خطاباً باللغه" الانكليزيه" أشاد فيه بالجانب التربوي عند شاعر الهند ، و مما قاله بهذا الصدد :

" . انك معروف ، يا سيدي ، لدى الكثيرين منا بشعرك و فلسفتك ، ولكن القليل منا يعرف انك كبير ، و انك في جامعتك ، و في مدارس احياء القرى التي تديرها قد توصلت الى اسمى فلسفه" تربويه" حاضرة ، فقد جمعت أفضل ما توصل اليه الغرب مع روحيتك الساميه" و حكمتك البليغه" ، وما أحوج مدارسنا نحن اليوم الى الاهتمام بالروحيه" الشرقيه" الساميه" بجانب اهتمامها بالعلوم الحديثه "[5]

ثم تقدم الشاعر العراقي الكبير معروف الرصافي (١٨٧٥ - ١٩٤٥) فألقى قصيدة بهذه المناسبه" نالت استحسان الحاضرين . وكان عنوان القصيدة " الحقيقة" المطلقه" "[6] . اقتطف لكم منها الأبيات التاليه" :

ما للحقيقة" من بدايه"

كلا ، وليس لها نهايه"

هي عند ارباب العقو

ل أقل من حد و غايه"

خفيت ، ولكن كم وكم
ظهرت لنا فى الكون آيه
كم راح مرفوعاً لها
فوق الربى علم ورايه
الى أن يخاطب طاغور قائلاً :
فاليك يا طاغور جئت
عن الحقيقه والحكايه
انت الذى قال الحقيـ
قه بالصراحه والكنايه
ما أخطأت سنن الآلى
اذ هذبتك يد العنايه
ثم تقدم الشاعر الكبير جميل صدقى الزهاوى فألقى قصيدة طويله بهذه المناسبه نالت اعجاب الحاضرين منها :
أيها الشاعر العظيم سلام
من محب لآى شعرك تال
وسلام عليك فى كل يوم
وسلام عليك فى كل حال
معدن أنت للقصائد غراً
مثلما البحر معدن الآلى
انما هذا الشعر حين تغنيه
على قربه بعيد المنال

الاستاذ حارث طه الراوى

انني لا اختشي عليه زوالا
انه للخلود لا للزوال
أنت ان رمنا للنوابغ عداً
واحد من اولئك الأبطال

وقد قوبلت هذه القصيدة بالتصفيق الحاد واستعيدت بعض ابياتها . و بعد فترة من الصمت نهض الدكتور طاغور و ألقى كلمة رائعة قال عنها انها أمانة من قبل الهنود اخوان العراقيين فى الهند . وكان يعربها الاستاذ عبدالمسيح و زير جملة جملة . قال طاغور :

أصحاب الفخامة و المعالى
اخوانى الشعراء
سيداتى و سادتى

ارفع بادئ بدء الى حضرة صاحب الجلالة الملك فيصل شكرى الصميم لتفضل جلالته بدعوتى الى مملكته - و بذلك تمكنت من الوقوف بينكم فى هذه الساعة التى اشهد فيها بعث امة قديمة و اختمار حياة مبدعة تنشئ ثقافتها من أجل الحصول على حرية مجيدة غنية بجلال التعبير عما فى ذاتها . فأشعر باننى فى محيط مشبع بتوثب الشباب الذى يحرك قارة آسيا اليوم . ذلك التوثب الذى يستفزه عصر مآت جديدة .

و يؤسفنى ان سنى وصحتى ، على ماتعلمون ، لايساعداننى على تحمل مشقات السفر و التغلب على نزعتى الى العزلة و الانفراد .

لذلك يستحيل علي ، وهذه حالتي الجسمانية ، أن أنزل عند آمالكم في ، فاقابل بالشكر الكثير ترحيبكم بي ، هذا الترحيب المفعم بجم اللطف و غمر الفضل .

لقد اتصل بي ان الدعوة في هذا اليوم جاءتني من أدباء بغداد . فمن اللباقة أن تقيم عترة حملة الاقلام - التي أفتخر بالانتماء اليها - أول حفلة عامة للاحتفاء بي . ويترع قلبي السرور أن أعلم ان كتبي سبقت فعرفتني اليكم وان بعضها قد نقل الى لغتكم وان لها في قلوبكم منزلتها . و هذا دليل آخر على أن لا فروق في العرق في دولة الأدب ، وانه لفي مستطاع أفكارنا أن تتلاقى و تتمازج و تتكاتف على تشييد صرح كمال نحلم به - صرح يحتوي خير الانسان الأبدي .

لقد قسا قلب التأريخ البشدري على الانسان فأملى جشع الأقوياء شروطه الثقيلة على الأقوام الضعيفة فأرهقها واستثمرها لاشباع نهمه الدني . وقد مزق الألم والريبة أوصال البشرية و ذلك بتفريق الكلمة تفريقاً فتك الفتك المريع بصميم حياتنا على وجه البسيطة . فعلينا نحن اخوان الأدب ان ننقذ الانسانية من هذا الشقاء المنطوي على علاقة غير طبيعية ، وان ننهض بالشعوب المختلفة الى مستوى كيان أرفع . وعلينا أن نسعى الى هذه الغاية مهما تباينت الاقطار التي ننتمي اليها . ولنبن أساساً متيناً للتاخي على هذا المستوى - مستوى المساعي المتحدة للتأليف بين القلوب .

علينا أن نفسح الطريق لعصر العقل ـ عصر التعاون ـ عصر تبادل الثقافات تبادلاً سمحاً يكشف لنا الكنوز الثمينة الدفينة في قلب الانسانية المتآخية المتحدة .

فيا أيها الأخوان ، لقد جئتكم حاملاً بين حنايا الضلوع هذه الرغبة الشديدة . فلأفرغن من قلبي هذا السر المنطوية عليه زيارتي الى بلادكم .

لقد قدمت اليكم لأناشدكم الله ، أيها الاخوان ، أن تعقدوا معنا الخناصر في مكافحة خطر الشكوك المتبادلة . مكافحة نفاق السياسة الدولية الذى يمزق اليوم قلب حياة البشر المدنية . ففى ألمع عصور تأريخكم المجيد بسطت جزيرة العرب سيادتها على نصف العالم في الشرق وفي الغرب ، وحتى الآن لايزال نفوذها المستحوذ على الهند بادياً في حياتنا الروحية والعقلية ، نظراً الى وجود جانب عظيم من سكان البلاد المسلمين في وسطنا . فارفعوا صوتكم مرة أخرى ليقطع صداه بحر العرب حاملاً ما ينطوى عليه من جلال المثل العالمى الاعلى».

و بعد أن انتهى الشاعر العظيم في القاء كلمته سأل الحاضرين اذا كانوا يرغبون في أن يسمعوا قصيدة منه و عما اذا كانت تلقى بالانكليزية أو باللغتين على التوالى فصاح الحاضرون لتقرأ باللغتين . فبدأ طاغور بانشاد قصيدته بالانكليزية ثم انشدها ثانية بالهندية بطريقته الساحرة في الالقاء . وكانت القصيدة بعنوان : «دهشمايا ـ

صراع النفس فى خيبتها" واليكم نص ترجمتها العربيه :
" أيها الطائر طائرى
أعرنى سمعك ولا تخفض جناحيك
وان مشى المساء اليك متثاقل الخطى
وقد أومأ الى الأغاريد طراً بالانقطاع
وان هدأ جأش الحنان فى نفسك وأنت مضنى
وان وخم الخوض فى الظلام وتوارت طلعة السماء خلف برقع الديجور

* * *

ليست الجهومة التى تستقبلك عبوسة أوراق الغابة
بل الذى تراه أمواج الخضم المتقلبة تقلب اسود عربيد
وليس المشهد الذى تنظره رقص الياسمين الزاهر
بل ذلك الاهزاز زبد وامض
ايه أيها الطائر
أين الشاطىء الأخضر فى نور الشمس
أين عشك
ألا أيها الطائر، طائرى، انصت الى نصحى ولا تخفض جناحيك
أرى وحشة الليل رابضة على سبيلك
والفجر غارقاً فى سبات عميق وراء التلال الظليلة
هو ذا الزهر النيرات حابسة أنفاسها تعد الورود
والقمر الشاحب يسبح فى لجة الليل العميقة

فيا أيها الطائر، طائري، اسمع كلامي، لاتخفض جناحيك

* * *

لقد انقطع حبل آمالك وانحلت سورة الخوف عنك
فلا نبسة ولا همسة ولا صرخة، بعد الآن
ولن تجد لك داراً تأوي اليها، لا فراشاً تضطجع عليه، ولا مرقداً تستريح فيه فليس لك الآن غير جناحيك وغير مجاهل الفضاء التي لا تهتدي فيها الى طريق، فيا أيها الطائر، طائري، اسمعني ولا تخفض جناحيك[٨]

* * *

وفي مساء اليوم الرابع والعشرين من أيار ١٩٣٢، أقام نادي المعلمين حفلة عشاء لتكريم طاغور في فندق "تايكرس بالاس" و افتتح الحفلة الأستاذ متي عقراوي بكلمة رحب فيها باسم نادي المعلمين بالمحتفل به و أعقبه المحامي أنور شاؤول فألقى قصيدة لطاغور، ثم خطب الأستاذ محمود فهمي درويش، فأشاد بأخلاق شاعر الهند و عرض جانباً من جوانب حياته النيرة. فأجابهم الشاعر الأعظم بالكلمة التالية التي أوجز فيها نظريته الصائبة في أصول التعليم و مهمة المعلم حيث قال:

"انني أشعر نفسي بين أصدقائي بالرغم من أن هذه هي المرة الأولى التي أراكم فيها و ربما تكون الأخيرة. فلذلك لست مضطراً الى تزييف الكلام و تنميق عبارات الشكر المصطنعة. فأعتقد ان

شكرى لكم ظاهر و صداقتى واضحة .

حسبما استنتجت فى أقوال الخطباء الذين سبقونى انهم كانوا يفتشون عن تعريف لى ليعرفوننى به ، ويخال الى انهم لم يهتدوا الى ذلك التعريف . فمنهم من وصفنى بالرجل العظيم ، و منهم بالشاعر أو بالفيلسوف أو بالمعلم ، و فى الحقيقة اننى شخصياً لاأقدر أن أهتدى الى تعريف أعرف به نفسى ، فأنا شاعر و كشاعر أنا معلم وا نى لأفتخر بهذا اللقب .

انتم معلمون و اعتقد انكم مشغولون بمهنتكم ، و اذا كانت الحالة هذه فهاكم طريقتى فى التعليم و التربية :

على كل معلم أن يكون شاعراً لأن الشاعر لديه خيال ، و على المعلم أن يكون خيالياً لكى يتمكن من أن يتصور عقلية الطلاب و يغير عقليته وقت الحاجة الى عقلية الأطفال .

يعتقد أغلب المعلمين بما أنهم كبار فى السن لايقدرون أن يشعروا بشعور الاطفال وعقليتهم . ولكن ذلك خطأ محض . و هذا هو النقص الوحيد فى المعلمين .

اننى اشعر بشعور الاطفال و أعاملهم بكل شفقة و حنان و أحترم جهد الطاقة شخصياتهم و عقلياتهم فأكيف عقليتى حسب عقليتهم و أدعهم يعتقدون انهم هم الذين يتعلمون بأنفسهم وليس أنا معلمهم ، فبهذه الطريقة يعتمدون على أنفسهم و ينشأون رجالاً معتمدين على نفوسهم .

الاستاذ حارث طه الراوى

انكم لاشك قرأتم عن حياتى شيئاً . فانى دخلت المدرسة وأنا حدث ، و لكننى كرهتها وكنت أعتبرها بمثابة سجن للعذاب ، فلذلك كنت أتهرب منها وأقع تحت طائلة القصاص .

وفن التعليم العصرى يقضى على المدرس ألا يحتكر الكلام بل يبقى بالمؤخرة ويدع المجال الى الطلاب . وأنا شخصيا لاأهتم بالمناهج بقدر ما أهتم بالجو المدرسى الذى يجب أن يكون مشبعاً بالحرية و الاستقلال .

ليس المعلم الحقيقى من ينال الشهادات العالية ، بل هو الذى يشعر بروحية التلامذة ، وهذا النوع من المدرسين صعب ايجادهم ، لانهم لايدربون بالتعليم بل يوالدون و بهم هذه الفطرة الطبيعية .

العلماء فى الوقت الحاضر يفكرون بمختلف أساليب التربية اذ يعتقدون ان العالم فى طور انقلاب و تطور فى أساليب التربية (٩)

وختم الشاعر و المربى الكبير كلامه بعبارات رقيقة مؤداها انه يود أن نذكره ليس كرجل عظيم أو كشاعر أوكمعلم بل كشخص منا يعيش معنا ونعيش معه .

وهل بعد هذا التواضع الذى أبداه طاغور من تواضع ؟!

* * *

ومما قاله "رابندرانات طاغور" فى الدعوة التى أقامها له الملك فيصل الاول عن دور العراق الحضارى :

"لقد قطعت الحضارة الحدود الضيقة وقضت على العزلة .

فهمنا اليوم أن نبني مستقبل الانسان على تفهم شخصيتنا القوميه المتباينه تفهماً يغني الحياة ، وأن نبنيه على التساهل والتعاون الحبي في مسعانا الشاق لتحرير العقل البشري من سورة الحماقه والشكوك المتبادله ، ولاعتاقه من التبجح بتذابح الملل وشرعه الكسب .

وأملي أن يفقه العراق هذه التبعه الخطيرة - تبعه الحضارة المقبله . فالعراق ، وهو البقعه التي واكبت فيها عقول سكانها عصور بطوله عظيمه ، وهذا القطر الواقع في وسط منطقه معدوله همزة وصل بين الشرق والغرب ، يحق له أن يؤمل انه سيصبح يوماً ما حلقه حيه في سلسله شعوب العالم المتحد في المستقبل .

فليظهر العراق - وله بصره الممتد الى آفاق بعيدة جذابه وجوه اللامع وصدى سمائه الندى وفيض واقديه المتدفقين في عصور مجد زاهيه - ليظفر بحقه في حريه غير محدودة يتمتع بها في دولته العظيمه ، وليعلن تحت قباب سمائه الزرقاء جلال روح الانسان ، وهي المقدس الذي تحل فيه روح الله .

وفي ختام الكلام أتلو شعراً نظمته مختصاً بهذه المملكه اليكم ترجمته : لقد انجلى الليل

فأطفئوا السرج المشتعله

في زوايا كم الضيقه

زوايا سودها سناج اللهب

الاستاذ حارث طه الراوي

ها هو ذا الصبح العظيم -
متعة الناس طراً
منبعثاً في المشرق
فليعلن نوره بعضنا لبعض
نحن المدلجين في صراط قبلة واحدة

بغداد في ٢٠ أيار سنة ١٩٣٢ (رابندرا نات طاغور)

* * *

ورغب طاغور في مشاهدة الرقص العراقي وسماع الموسيقى العراقية، فهيأ له أدباء العراق حفلة شائقة مساء ٢٩ أيار ١٩٣٢ في قصر الشابندر المطل على نهر دجلة الجميل في منطقة الكرادة ببغداد. ونترك جريدة "العراق" الصادرة في ٣١ أيار ١٩٣٢ تصف لنا هذه الحفلة الفنية وانطباعات طاغور عنها. قالت الجريدة:

وفي الساعة الخامسة والنصف أقيمت حفلة شائقة في قصر آل الشابندر على ضفة دجلة اليمنى في الكرادة وتبرعت السيدة جليلة المطربة والمغنية العراقية هي وجوقها بالحضور لتحقيق رغبة الشاعر العظيم. وحضر الحفلة جماعة من كبار أدباء العراق وبعض أرباب الصحف.

ولما بدأ جوق السيدة جليلة بالعزف والغناء استغرق الشاعر الاعظم في خياله، وأعرب للاستاذ ابراهيم حلمي العمر سكريتر

لجنة الاستقبال عن اعجابه العظيم بالموسيقى العراقية ، وبما يشهده من فن الرقص العراقى الذى قال عنه انه أفضل من هذا الرقص الشائع فى أوربة وأدعى الى اللذة والبهجة .

وقضى طاغور - كما قال - ساعة من أهنأ ساعات حياته الطويلة الحافلة بالمشاهد الرائعة .

وقبيل الانصراف نهض الاستاذ ابراهيم حلمى العمر فارتجل كلمة عن أثر زيارة الدكتور "رابندرانات طاغور" فى الحركة الادبية العراقية وتمنى أن يكون شاعر الهند - وهو مسافر الى بلاده - قد لمس جوانب هذا الروح العراقى الذى يقدس العظمة والبطولة ويكبر العقول المنتجة ويحترم العبقريات .

وقد ترجم الكلمة الاستاذ عبدالمسيح وزير .

وتقول جريدة "العراق" فى عددها المشار اليه :

وكانت أسارير الشاعر الكبير تبرق بشراً . ثم انطلق كالسيل يرد على خطبة سكرتير اللجنة منوهاً بالكرم العربى وشكر لجنة الاستقبال التى هيأت له الاطلاع على نهضة العراق من جميع نواحيها ، وقد أكبر فيها الهدف والشعور والثقة بالنفس . وامتدح الشاعر بلغة روحية بلاد العراق وخاصة منظر دجلة الجميل و أثنى على الموسيقى العراقية والغناء القومى فى هذه البلاد ، وانه يبارح البلاد غداً حاملاً لشعبه الحى أخلد الذكريات .

وفى صباح يوم الاثنين الموافق ٣٠ أيار ١٩٣٢ غادر شاعر

الهند الاعظم مع كنته العراق على متن طائرة هولانديه قاصداً مدينة ""كلكته"" ، مودعاً بمثل ما قوبل به من حراوة وترحيب.

وقبيل سفره حيا شبيبة العراق في كلمة شكر رائعة لمح فيها آفاق المستقبل الباسم للشباب العراق الوثاب وحيا الجهات الادبية والرسمية التي أكرمته . و مما قاله في تحيته شباب العراق :

""أحيي الشبيبة العراقية ، وأنا في المرحلة الاخيرة من مراحل عمري . وأغتبط بالفرصة السانحة لهم لطبع مصيرهم بطابع جديد يسم حياة بعثهم قاطعين في مضمار تاريخهم شوطاً ينتهي بهم الى مسلك قوى وثاب ينفضون فيه عن عواتقهم كل الذي تراكم عليها من أعباء العقم ورفات العصور المائتة . واني لاحيي في العراق روحه الفتية وأحيي البطولة العزيزة والامل الخالد في أولئك الذين يسعون الى مستقبل لامع في عصر حافل بالابداع ""
الخ .

* * *

ولو امتد العمر بطاغور ليشهد عراق السبعينات ، عراق البعث ، عراق الوحدة والحرية والاشتراكية ، عراق التاميم والجبهة الوطنية والحكم الذاتي ، لاثنى على العراق الجديد أضعاف ثنائه على عراق الثلاثينات ... تماماً كما لو امتد به العمر ليشهد استقلال

الهند العظيمة" وتألقها فى عالم الحضارة والعلم والتكنولوجيا .

حارث طه الراوى
مدير تحرير مجلة" " المورد "
بوزارة الاعلام - بغداد

الهوامش :

(١) محمد المجورى ، " رابندرات تاجور : الوحدة الروحية" " ، القاهرة ١٩٤٣ ، ص ٣٠
(٢) يوحنا قمير ، مقدمة" ديوان "قربان الاغانى" ، بيروت ١٩٤٨ ، ص ٢٠-٢١
(٣) جريدة "العراق" البغدادية" ، ٢٣ أيار ١٩٣٢
(٤) " " " " " "
(٥) " " " ، ٢٤ أيار "
(٦) ديوان الرصافى ، شرح وتعليق مصطفى على ، منشورات وزارة الا علام ، بغداد ١٩٧٢ ، ص ١٥ ،
(٧) جريدة "العراق" ، ٢٣ أيار ١٩٣٢
(٨) جريدة "الاخاء الوطنى" البغدادية" ، العدد ١٨٠ ، ٢٤ أيار ١٩٣٢
(٩) " " " " " ١٨١ ، ٢٥ أيار ١٩٣٢
(١٠) جريدة "العراق" ، ٣٠ أيار ١٩٣٢
(١١) جريدة "الاخاء الوطنى" ، ١حزيران ١٩٣٢

الفن الهندى وجاكويس ماريتاين

ر. رافائيل

كان جاكوئيس ماريتائن توماسيا "جديدا" شهيرا . و ان القديس توماس المعروف كأمير بين السكولاستيين كان راهبا اطاليا قد رفعه كتابه "سوماثيولوجيا" (فحص نظامى للفلسفه" و النظريه" اللاهوتيه" الكاثوليكيه) الى درجه" ارستوتل ، و القديس اغسطين . و ان الثوماسيه" هى الفلسفه" الرسميه" للكنيسه" الروما . و لأن ماريتائن كان قد اعترف به كثوماس جديد بارز فان انتقاده للفن الشرق على العموم و للفن الهندى على الأخص يستحق عنايتنا الجديه" . و أكثر من ذلك فانه من الممكن أن يعتبر انتقاده كممثل للاستجابه" المسيحيه" للفن الهندى .

و قد أظهر ماريتائن كفلسفى اهتماما بالغا بمشاكل الفن . و لأن الفلاسفه" السكولاستيين لم يحاولوا قط لبحث رسمى عن الجماليات ، فانه كتب الفن و السكولاستيه" من أجل شرح ملاحظاتهم عن

الموضوع . و کذلك فان کتابه الحدس الابداعی فی الفن و الشعر المؤلف بطراز شخصی یکشف عن معتقداته الجمالیه نفسه ، و یهدف الکتاب الی ابداء الدور الجوهری الذی لعبه الذکاء او العقل فی الفن و الشعر کلیهما . و علی الاخص بالواقع أن مصدر الشعر هو فی الحیاة المتصورة سلف للعقل . و عند معاملة الوجه التاریخی لهذه المشکلة یعلق ماریتائن بعض تعلیقات مهمة علی الفن الهندی . ولا أقصد هنا الا أن احللها فی الصفحات التالیة ، و أن أری کم لها من قوة حتی تقاوم التدقیق الانتقادی .

ان فنون و أداب شعب تمثل طموحاته الوطنیة و میوله الثقافیة و رغباته الروحیة . و فی أی عهد من تاریخ ذلك الشعب یمکن للناقدین الممیزین أن یدرکوا بعلاقة قریبة بین معتقداته الدینیة و الاولویات الثقافیة و السیاسیة و التأملات الماورائیة ، و ان جمیعها مترابطة غایة الترابط ، حتی لا یمکن حکم و قیاس اذواق و اقدار شعب بمقاییس انتقادیة لشعب آخر ، مع بیئة ثقافیة مختلفة ، و ان الجمالیات النسبیة لا تستطیع الا أن تقدم علی الاکثر بعض ملاحظات تافهة واسعة لا تدرك الا بما هو ظاهری و خارجی ، و ان الروح الداخلی ، الضوء الحقیقی الذی یزیل الظلام ، هو یبقی مراوغا مثل السراب .

و لأنه من الواقع ان الناس یختلف بعضهم بعضا کما یشابه بعضهم بعضا ، و لان حیاة الفن هی فی تظاهرات الواقع فانه لا بد

أن يكون نقد ماريتائين للفن الهندى متحيزا و مغرضا ، لان أفكاره الجماليه" هى مبنيه" على الفلسفه" التوماسيه" الارستوتليه". و أنا أرى أن فى محاكمه" فنون شعب و آدابه ما هو الاهم هو تقدير الواقع ، هل نجح فنانوه فى تزويد تشوقاته و رغباته الخالدة بتعبير بالغ رقيق مهم .

و يصف ماريتائين الفن ب "النشاط الابداعى او العامل للذهن الانسانى" ذلك يعنى أن النشاط الفنى هو نشاط انسانى و أن المنتوجات الفنيه" مثل التمثيليات و القصص و التماثيل المنحوته" و غيرها لها قيمه" انسانيه". وكان الفنان مشجعا من الخارج فى اندفاع الاستنارة (لظريه" آغسطين) او من الداخل فى نشوة الاعتراف (النظريه" الهندوكيه") ، هو يبقى انسانا فى الواقع لا مجنونا ، و ذلك يطبق المهارة العلميه" و فعاليه" عقليه" ، و ذلك معتاد للعقل العملى . غير أنه لأن الفن هو الاستجابه" الشخصيه" من قبل الشخصيه" القويه" الحادة للفنان للاثارات الغير شخصيه" و العواطف الشخصيه" و التخيل الفوقطبيعى المستلهمه" فى لحظات الانعكاس الهادى ، فان المنطق و العقل لا يقدران على معالجه" جميع امكانياتها معالجة" كامله" . وكان ماريتائين نفسه ملما بحدود العقل الاستطرادى ، و قد أكد بأن الفن هو توكيد انعكاس غير منطقى و غير عقلانى ، بل هو نوع من العلم . كما أن ماريتائن أكد مزيدا على المحتويات الادراكيه" للفن عند ما وصف الشعر بانه "عمليه" أكثر عموما و بداهة" أى

المواصلة" الداخلية" بين الوجود الداخلى للاشياء و الوجود الداخلى للانسان التى هى نوع من الكهانة"....."

ان " الصلة" الداخلية" " لفظ قوى و على الأخص لانه يثير عددا من المشاكل المتعلقة" بنظرية" المعرفة" . وقيل أنها تقع بين روح الفنان و روح الاشياء . و هى تشارك وجودى المعلوم فى العالم و العالم فى المعلوم ، الفاعل بسبب المفعول و المفعول بسبب الفاعل ، و يعبر الفلاسفة" السكولاستيون ذلك بهكذا (عند ما ألاحظ نفسى كحجر) ، فمثلا عند ما يرى فنان غروب الشمس القرمزى أو مسقط ماء مشجع للرعب هو يصبح واحدا معه ، لأن الروح الانسانى يقدر على أن يصبح أى شى يفكر فيه . غير أنه لا يصبح ذلك جسدانيا كما يرى ماريتاين و الثوماسيون ، بل انه تحول "متعمد" أو روحى ما يترك شخصية" الفنان و الاشياء كليهما سليمة". و يقول ماريتاين ان الابتهاج الجمالى يصبح من الممكن عند ما ندخل "مع أشياء الطبيعة" فى علاقة" المماثلة" المتعمدة او الروحية" التى تشكل العلم...." ان المعرفة" عملية" جوهرية" التى يدخل فيها المعقول فى وحدة حقيقية" مع الفاعل ، وان ذلك ليس تجاور الفاعل و المفعول فقط ، فان فى عمل المعرفة" يكون الفاعل و المفعول كلاهما فعالين . غير أن كل عنصر يقوم بالفعل حسب كماله ، و لان كل شئ فى حالة" الكمال بواسطة" شكله لا يمكن أن تكون المعرفة" اتحادا للفعل و الامكانية" أى للكمال و عدم الكمال

لان اتحادا مثله سوف يؤدى الى ازاله" شخصيه" الفاعل و المفعول كليهما . ان المعرفه" نتيجه" لاتحاد فعل و فعل . و ان الفاعل العارف يستلهم كمال المفعول المعلوم بدون دمار آخريته ، ان المفعول يقرر بنشاط جودة المعرفه" .

و لان المعرفه" نتيجه" للا تحاد الروحى بين الفاعل و المفعول ، فان الابتهاج الجمالى لاكتشاف الهدف هو فى الواقع ابتهاج اكتشاف امكانيات الفاعل . و الطبيعه" تكشف عن سحرها عندما تصبح واحدة مع الا نسان و يصبح سحرها وسيله" للابتهاج الخالص . و يقول ماريتاين " عند ما يتعلق غزو الطبيعه" للا نسان بابتهاج التخيل أو الحدس ، فذلك يكون جذابا اراديا او فاعليا خالصا . و من هنا يصبح و اضحا أن المواصله" الداخليه" المخبرة بين الفنان و الاشياء ليست تداخلا بطريق الامتصاص المتبادل . ان الامتصاص المتبادل يؤدى الى تشخص و تألف . و اينما يكون التألف يكون هناك السلام فقط ، لا الفن ، لان الفن هو نتاج التوتر لاجل الديناميكيه" التوسعيه" — الديناميكيه" الذاتيه" التى تشجع الطلب الدينى للانسان . و فى كل لحظه" تصل الطبيعه" الى الا نسان الذى وحده يستطيع أن يعطيها مبررا عقليا و اثارة عاطفيه" و توجيها روحيا . ان الطبيعه" تحتاج الى مساعدة التخيل الابداعى للانسان ، لان التخيل الابداعى تطويرها بتزويدها بالقناعه" العاطفيه" الضروريه" ، و انه ليست العواطف الوحشيه" أو الذاتيه" الخالصه" التى ينطق

عنها ماريتائن بل انها عاطفه" مع المعرفه" تقدر على تحقيق هذه المهمه" الدقيقه" . و ان المعرفه" العاطفيه" أو الذاتيه" تفوق على الفاعليه" الخالصه" ، و تجذبنا الى الاشياء ، و تحولنا الى الرؤيا الخياليه" . هكذا يقرر الفنان بطريق الفن و التخيل الطبيعى كما هى تنعكس . "يقول ماريتائين . ان التخيل ياتى بالروحيه" الداخليه" للاشياء ، و كل مرة يقيم الفنان علاقه" جديدة مع الطبيعه" يكتشف وجها أكثر جدة و ثروة لجمالها .

ماريتائن يستعمل مرة بعد اخرى لفظين هامين " الذات" و "الاشياء" فى مفهوم فنى . ان مصطلح "الذات" يدل على "الوحدانيه" و العمق الداخلى كليهما لهذا الموجود الروحى و الجسدى أى الفنان . "كما أن" الا شياء "تدل على الا عماق المكتمه" و التقدم اللازم لتلك المجموعه" من الا شياء ، و الاوجه و الحوادث و التقعدات الجسديه" والمعنويه" للجمال و الرعب" وان ماريتائن يعرف تماما حدود لفظ " الاشياء " و لذلك فانه يقول "أحب أن أملأ" هذا اللفظ الفارغ بمشاعر الا نسان البدائى الذى ينظر الى القوة المنتشرة للطبيعه" ، أو بقول الفلسفى الايول القديم أن جميع الا شياء مملوءة بالا لهه" . "

و هكذا فان ماريتائن يعتقد بأن فى داخل الفطرة ضغط داخلى ديناميكيه" متصلبه" أو ما يسميه بيرجسون ب "ايلان فيتال" ما يتوق الى أن يصبح فى الشكل الانسانى ، و لان ما هوانسانى هوفطرى

وفوق الفطرة معا . فان رغبة العالم دون البشر فى الحصول على الكمال الانسانى هى ظاهرة حقيقية للتألف الكونى . هناك روح كونى ابدى لا يميز بين الروحية و المادية الابدية و المؤقتة – و ان الا نسان يستجيب ايجابيا لغزو الفطرة لانه بصفته مخلوق ثنائى الطبيعة . يعيش جزئيا فى عالم من المادة الفانية و جزئيا فى عالم الاقدار الغير فانية ، هو فطرى و فوق الفطرة معا . و هو متجانس لكلى العالمين و لفهم لغاتهما المعقدة – و فى الواقع هو يرغب فى الدخول فى العالم دون البشر (و يبنى ديوى نظريته الجمالية على هذا التصور) ، كما هو يرغب فى الطلوع الى عالم الآلهة . و ان الانسان شهادة لا جدال فيها للواقع ، أنه ليست هناك فجوة حقيقية بين الفطرى وفوق الفطرة و بين الروحى و المادى لأن المادة و الروح يتواجدان فيه باتحاد ملموس . و لذلك فانه يبدو أن الحقائق المختلفة ليست الا تظاهرات مختلفة لعين الحقيقة المطلقة التى هى "سات يشيت آنند".

و نظرا الى ذلك فان للانسان رغبة عزيزة غير مقصودة فى ان يصبح واحدا مع الفطرة ، و ان الأشياء تتوصل الى سطح الروحية السامية باكتشافها للانسان ، و هنا يقول ماريتائن انه اذا كان أثر الحياة الانسانية على الفطرة أكثر توسعا و عمقا سيكون جمال الفطرة اعظم و الضوء الجمالى و الادراك الحسى فى وجه الفطرة أخلص و اعمق. "اذن فان الانسان مقياس لجميع الكمالات الجمالية".

فاللوحات الجصيه" الجميله" لكنيسه" القديس بيتر بروم والتماثيل الكبيرة لبوذج والاسطبات الكبيرة فى سانشى مع ابوابها الرائعه" والمعابد فى مايالابورام بقرب مدراس والبناء الكونى للمعابد الهندوكيه" واللوحات الجصيه" المختلفه" فى أجنتا كلها تنال قدرها ومعناها الجمالى من الانسان . وسيقول هنا ماريتائن " ان جميع هذه الأشياء الغير انسانيه" تعيد الى الانسان نوعا من الذهن الانسانى الذى هو كامن فيها". و انها تعيد الى الانسان " درجه" وتماسكا فكريا" حتى أن الفطرة " الرهيبه" " و " المنعزله" " تكشف عن تفاوت غير محدود بين الفطرة والانسان . وان الفطرة الوحشيه" تصعق وتسحق المشاهدين بوجودها القاهر وتثير فيهم امكانيات بطوله" غامضه" غير محددة ، فانها مرعبه" وتحديهم ، وذلك فى الواقع هو روح التصميد ، وان الجمال يكون بالنسبه" الى الدرجه" التى يقهر بها الفنان الفطرة ويقيم علاقه" متناغمه" بين عواطفه المهذبه" والقوى العنصريه" القاسيه" للفطرة .

ان موقف ماريتائن كما اتضح من هذه المناقشه" يشابه مشابهه" النظريه" الجديدة للتقمص العاطفى . وبصرف النظر عن الواقع أن نيته كانت ايجاد عنصر العقل فى الفن والشعر وتتمايل نظريته عن الفن تمايلا قويا الى العناصر الغير منطقيه" والعزيزة . وقبل زمن طويل كان افلاطون قدم نظريه" عزيزيه" عن الفن ، وقد تشكلت شكل نظريه" حول " الارادة " فى نظريه" شوبين هاور (ان

الفلاسفه السكولاستيين يمنحون مكانا مهما جدا لقوة الارادة فى نظرياتهم الجماليه) ، وان روبرت فيشر الذى طبق نظريه الارادة لشوبين هاور على الفن ، قد حولها الى نظريه التقمص العاطفى ، ويمكن تعبير التقمص العاطفى بعرض المشاعر والعواطف و المواقف الأنسانيه فى الاشياء الغير حيه" ، و فى هذا الشكل يمكن ان لايعنى التقمص العاطفى شيئا أكثر من الشعور بالتماثل مع اشكال الفطرة ، أى الاستمتاع الذاتى الموضوع الذى يربط نفسه مع الأشجار والصخور والمناظر والعالم الخارجى بالجمله". (موسوعه فنون العالم مجلد رقم ١٠ ص ٧٥١).

ان نظريه التقمص العاطفى كما ذكرت بأعلاه فهى ليست الا البحث عن الارض المفقودة للانسان الغربى. وان الانسان لن يكون مرتاحا بعزله من بقيه الكون. وكما أن نظريه مركز الارض قد خلت المكان قبل زمن طويل لنظريه مركز الشمس ، لابد لنظريه مركز الانسان أن تخلى المكان لنظريه مركز الاله. وسيكون النطق عن المركز والمحيط نفسه غير ذى جدوى. وبمقاومه ومعاداة العالم يسمح الانسان لشعور من الانعزال ، وقد اخذ الغرب قرونا للادراك بالواقع أن الفطرة ليست عدوا للانسان. وفى الهند لم يعتبر الانسان قط سيد جميع المخلوقات ، بل انه يعتبر واحدا بمثل غيره ويمكن أن يسقط فى أيه لحظه الى أى سطح من الوجود. وبمعرفه هذا الواقع معرفه تامه لم تحاول

الهند قط أن تعزل نفسها من العالم حولها. وان الأساطير والعلامات تكثر فيها لأنها لم تسمح قط لاى انقطاع بين الدين والجمال. وانها تعرف أن الدين بدون الفن يصبح مجموعة من طقوس فارغة كما أن الفن المحروم من الحماسة الدينية يصبح خيطا من افكار الذهن الانسانى الغير سليمة، ولا تكون له اقدار مستقلة دائمة. و بالعكس فان تواجدهما و عملهما بالتجانس يحدث عهدا من المحاولات الابداعية العظيمة والاحياء الدينى. وان الهند لم تكن أكثر ابداعا من الشعوب الاخرى، لأن الدين و الفن لم يزالا يتعايشان فيها بالتناعم. وان الفن الهندى يمثل نظرية التقمص العاطفى كما قدمها فيشرو و مارتين بوبر. وان الغرب وان سمح للانعزال من الاحساسية بقى الفن الغربى ماورائيا.

ومع هذه الملاحظات البدائية اصبحنا فى موقف أن نبدأ مناقشة كاملة لانتقاد ماريتائن للفن الهندى، ولابد لى أن أحذر القارئ فى بداية الأمر عن موقف ماريتائن عن هذا الموضوع. فان طريقه طريق فكرى وتجريدى، ولذلك يمكن له أن يقنع حبنا للاستطلاع. ولكن الذين يرغبون فى فهم التراث الثرى للفن الهندى فى جميع احجامه الثقافية والروحية فلا بد لهم أن يراجعوا هينريش زيمير العظيم.

ماريتائن يشعر بأن هناك " تناقض و معارضة بين موقف و روح (الادراك الحسى الشعرى) الشرق و موقف و روح الغرب فيما يتعلق

بالعلاقات بين الاشياء وشخصيه" الفنان ''. ولابد أن يكون هناك تناقض ومعارضه" لأن الفن بدون ذلك ينحرف عن عمله المصرح كتعبير عن ثقافه" . وبينما التقاليد الثقافيه" والفلسفيه" الاوروبيه" ، كما يقول أ ، ن ، وهائت هيد — '' هى سلسله" من الحواشى لافلاطون تقريبا ، فان النصف الآخر للعالم ، الصين واليابان والتبت وسيام وبورما وسيلون تتقدم — كما يقول س ، رادها كرشنان — على '' اسس مستقله" قد زودتها بها الهندوكيه" ''. ونتيجه" لذلك فانه لابد للفن الهندى ، ماعدا توثيق تاريخ الحضارة الهنديه" ، أن يكشف عن ملكه الدائم لروح الهند وأن يقدم (فى الفاظ زيمير) '' فى أشكال نظريه" بليغه" الرساله" التى تحملها الهند لنوع الانسان. ''

ولذلك فان ماريتائن لم يتجاوز عن حدود انتقاد الفن عندما حاول أن يجد أسسا مستقله" للفن الشرقى والغربى. وانه يرى أن الاختلاف الاساسى الاهم هو الواقع أن الفن الغربى هو فردانى. والفن الشرقى هو لا شخصى ، ولايمكن أخذ هذا القول جريا لأنه (كما يقول هرمان جوتيس فى كتابه —الهند— خمسه" آلاف عام للفن الهندى.) '' الشعائر الشعبيه" مثل انفراديته. والواقعيه" الاوروبيه" تعاكس الذهنيه" الشعبيه" والتصوف الشرقى ليست الا حماقه" عندما نفحصها بدقه" '' وبصرف النظر عن ذلك فان الفن الغربى لايكون دائما فردانيا ، لأنه (كما يقول هينريش زيمير) '' الفن الاوروبى ان كانت اللافردانيه" أساسيه" فيها فى القرون المتوسطه" ، وبعد ذلك فى الفن

الكاثوليكى من جيوتو الى رافائيل ، روبنس ، والجريكو ، فمثل ذلك فى الهند لم يستعمل النموذج المقدس التقليدى كاداة للتعبير الذاتى ،" غير أن هناك عددا من التقاليد الاخرى فى الهند التى تخالف آراء ماريتائين . و بصرف النظر عن ذلك فان نظريته عن العمليه" الفنيه" التى تبدى عالما مستديرا من ميرليو الى بونتيان أو العليه" الجدليه" لانبقى مجالا للفردانيه". فقد أبدى لنا فى اسلوب واضح أن الفن هو اندماج بين العالمين الفاعلى و المفعولى و أن أى واحد منهما ليس جميلا بنفسه بل الجميل هو نتيجه" اندماج بينهما بواسطه" الاثر الحفاز للتخيل .

وبقى الواقع أن الطريق الذى تدرب به الفنانون و النحاتون الهنود هو لا شخصى تماما. فانه ، فى الهند لايمكن لاى واحد أن ينتخب طريقا لحياته بنفسه ، بل ذلك يقرر له بالطائفه" التى ينتمى اليها وهى مقدرة فوق الفطرة ، كما أن الحرف المختلفه" محدودة الى أسر معنيه" ترعى اصلها من حرف فوق الفطرى مثل فيسفاكرما أوماپا أو تغاستار أو مانو. لابد من الانتباه الى الواقع أن " الفرد " له دلاله" مختلفه" فى الفلسفه" الهنديه" . ولا يمكن تطبيق ذلك اللفظ مثلا فى التعبير عن وجود مخلوق — ولذلك فان واحدا مثل مونهان او رامنان او مهنون ليس بفرد ، بل " أن المصطلح (كما يقول زيمير) يدل على تظاهرات فرديه" مختلفه" للالهه". فان فيشنو هو فرد فى شكل سمك أو مثل الولد كريشنا. ان الفرد الواحد هو

اله يعمل اسلحه- وحليا يمتاز بها لواحدة من تظاهراته أو أخرى ، وليس رجلا أو امراة. لأنه فى الهند يتوقع دائما من وجود انسانى أن يعمل نموذجيا حسب نماذج طائفته و مهنته و جنسه وعمره ، وعلى سبيل الاجمال أن يكون نوعا.“ ولذلك هناك حق جزئيا فى قول ماريتائن أن ” أول واجب الفنان الشرق هو أن ينسى نفسه “ وان نسيان العلاقات الزمانيه- المكانيه- لشخص بفنه لايمكن الا بطريق الاستبطان ، ولكن الاستبطان وحده يعانى خطر مناشدة النزوات و الاشكال ، و ان فنانا هنديا لايرتكب خطأ الشذوذ النزويه- مثل الرومانيتكين الغربيين لأنه كما يقول ماريتائن ” ينظر الى الاشياء و يتوسط فى سر مظاهرها المحجوبه- وفى سر قوة حياتها السريه- .“

وفى الفاظ اخرى ان الفنان الهندى ليس أنانيا فان الأنانيه- كنموذج فلسفى وجمالى يكون فيها أثر السخف ، وانه مثل فلسفى الايام الخاليه- الهندى يقدر على أن ينظر الى الخصب الداخلى الأشياء لانه يلاحظ الاشياء لا من الخارج بل من الداخل. وبهذا الطريق هو يدرك بأن الأشكال الخارجيه- للاشياء ليست الا قناع القوة الحياة الكونيه- التى هى تكون فى عوالم الحقائق الانسانيه- والفوقبشريه- ودون البشر. و بواسطه- الولادات و الولادات من جديد الغير محدودة يتشكل الجوهر السرمدى أشكالا مختلفه- مثل انديرا وشيفا وفيشنو والأشياء اللاحيه- والانسان. ولذلك فان

الفنان الهندى متجانس مع الأشياء له قرابه" معها و علاقه" مبنيه" على تجانسها ، وانه يحبها لأن غيره فى آخريته يعكس نفسه ، و ذاك ليس علاقه" تبنى على حب الاستطلاع ، بل انها تبنى على حب مقدس و اهتمام كهنوتى. ونتيجه" لذاك فان صورة هنديه" تصبح وعاء خارجيا يوافق الخيال الداخلى للالوهيه" ، و ذاك ليس الا تشخيص الفطرة الأساسيه" للتابع.

ذاك يعنى بأن الفن الهندى هو دينى أساسيا ، ولاجل ذاك يقول ماريتائن ”هذا الفن يطابق مع الاشياء لا لاجل الأشياء بل لاجل حقيقه" محجوبه" و جديرة بعبادة اخرى ، و الاشياء علاماتها و الفن يكشف عنها مع الاشياء بواسطه" الاشياء . و فى الواقع انه الدين لا الفن الذى رفع الفن الى سطح الحياة والتى هى حياة الفن و انها تحتاج أساسيا الى حقيقتها نفسها والتى هى حياة العلامات. ان الفن الشرقى يهدف الى الاشياء و لكنه مثل فن حقيقى جدا آخر يشمئز من الواقعيه".“

وهنا نواجه مأزقا غريبا : هل ينبغى للفنانين أن يقدموا الاشياء لاجل أنفسهم أو كعلامات لحقيقه" سماويه" ؟ ينبغى لماريتائن أن يعرف كجمالى أن العلامات هى دم الحياة لجميع الفنون ، كما ينبغى له أن يعرف أيضا كفلسفى أن الحجه" لوجود الله هى على أساس مثله. لاشك أن ”الطرق الخمسه“ المعروفه" للقديس توماس اكويناس التى تشمل الحجج الغائبه" و الكوزمولوجيه" تحاول أن

تطلع الى الله بواسطه" الحقائق المحتمله". فان يقدر الفلاسفه" على استعمال الاشياء الحيه" لبرهنه" اللاحى فأقول ان فنانينا يقدرون على ذلك بسلطه" أعظم ، لان الفنانين الهنود عرافون أكثر من كل شئ. وأنهم يدركون بالوحدة الاساسيه" للحياة كلها ويعرضون فى فنونهم مختلف وجوه الحياة الانسانيه" مثل أرثا وكاما ودهارما وموكشا. وفى بريطانيا قد مزج الشعراء الماورائيون الفلسفه" والنظريه" اللاهوتيه" والدين فى شعرهم ، ومع أن الدكتور جونسون قد ذمهم لاتكالهم الوافر على الاوهام فان الناقدين الجدد مثل ت . س . ايليوت واى ، رتشاردس ووليام ايمبسون وألين تات وكلينث بروكس قد وجدوا شعرهم ثريا مشجعا . ومثل الشعراء الماورائيين لا تميز الهند بالتضاد بين الفن والدين ، وأن الدين والنظريه" اللاهوتيه" والفلسفه" تمتزج فى فنها بالتناغم . وكما يقول زيمير ان "فن النحت الهندى هو أحد الابواب الفخمه" فى تاريخ فنون العالم وأديان العالم كله. لانه فى الحضارة الهنديه" لم تكن هناك قط أى انقسام بين الفن والدين والفكر الفلسفى".

وأما التعليق الثانى لماريتائن أن الفن الهندى مثل جميع الفنون الحقيقيه" يشمئز من الواقعيه" فهو يقتضى بعض الايضاح ، لا شك أنه لم يكن غير واقف بالواقع أن الفن الهندى مملوء بالواقعيه" الثابته" فان الاخزاف المزخرفه" ، والتماثيل الطينيه" وعلامات موهينجودارو مملوءة بالواقعيه" الجديه" ، كما أن الفن البوذى فى أجنتا

تسيطر عليه مناظر من الحياة اليوميه ، فان العلامات البوذيه و المناظر الوافرة للانسان ، و الحيوانات تمثل العالم بجميع انواعه ، و ما أعمق الملاحظه للفطرة و ما أروع المنظر وما أحسن التعبير المتجانس للحيوانات والاشجار، و ما أبلغ الشعور بالايماءات المعتبرة للرجال و النساء ، نجدها كلها فى سانشى. و مع ذلك كله ان يقول ماريتائن ان الفن الهندى يشمئز من الواقعيه ، فلا بد أن يكون مفهومه لمصطلح "الواقعيه" مختلفا.

بين ١٨٥٠ و ١٨٩٠ م ؛ العهد الذى يعرف "بعهد الواقعيه" برزت صور جوستاف و نظريات شاميفلورى الفنيه معارضه للمثاليه للكلاسيكين و الرومانتيكين ، و بصرف النظر عن نظريتهم ، ان مناظر الحياة المعاصرة ملائمه للمحاكاة الفنيه أثرت واقعيه كوربيت و شاميفلورى فى الفنانين الرومانتيكين مثل كوروت ، دامير ، ميليت و دابيجنى. و بالتدريج افسحت واقعيتهم مجالا للمذهب الطبيعى ، و كان ايمائيل زولا أقوى الممثلين لهذه المدرسه الجديدة ، و قد فتح الباب مزيدا للانطباعيه و التعبيريه .

غير أن مصطلح "الواقعيه" كان يعتبر مصطلحا فلسفيا. و كان الفلاسفه السكولاستيون يستعملونه للتعبير عن مبدأهم أن القضايا الكليه حقيقيه ، وقد أبقى ذلك معارضه للمفاهمه (التى قالت ان القضايا الكليه هى فى الذهن فقط) والاسمانيه (التى لم تعتبرها الا الأسماء فقط). و فى الفلسفه الثنويه لديسكارتس اتصلت الواقعيه العالم الخارجى ، ولكن كانت و هيجل استعملاها جنوسولو

جيكيا كبدل للمثاليه" ، غير أنه كان جوستاف بلانش الذى بدأ هذا المصطلح فى النقد الفنى . وكان واقعيه" بانش تهدف الى مقاومه" الطبيعه". والحق يدا بيد بدون مساعدة التخييل . ولم تكن واقعيته الا شكلا لمذهب الطبيعى ، ولذلك فانه حتى ثيوائيل ثور ــ عميد النقد الواقعى لم يقدر على استعمال هذا المصطلح فى مفهوم ازدرائى . وسرعان ما اصبحت الواقعيه" نفسها مضادة للواقعيه" ، واصبحت يوما فيوما طبيعيا ، حتى أنه فى القرن الثامن عشر كانت الواقعيه" مماثله" لماديه" سبينوزان . وفى الواقع اعتبر القديس بيوف الماديه" ووحدة الوجود والمذهب الطبيعى مماثله" تماما . ثم مسخ بالزاك فى كتابه (لا كوميدى هومائن) مماثله" حيوانيه" للمشاكل الاجتماعيه". وقال فيكتور هوجو فى مقدمته (لكتاب لاليجندى ديس سيلز) "أنه يريد أن يختبر الظاهرة الاجتماعيه" بنفس الطريق الذى اختبر به الطبيعيون الظاهرة الحيوانيه"" وهكذا حل المذهب الطبيعى لجاستا جنارى محل واقعيه" بلانش . ويمكن أخذ النتيجه" أن ماريتائن عندما يقول ان جميع الفنون الحقيقيه" تشمئز من الواقعيه" تكون فى ذهنه الواقعيه" التى اسدتها النزعات الطبيعيه" .

ان الفن الهندى ، بفضل الثقافه" الهنديه" المتناسبه" ، لايمكن أن يوصل الى الحد الاقصى للمذهب الطبيعى الذى يعامل الاوجه السلبيه" للحياة فقط . ان الفن الهندى فطرى لا طبيعى ، وان سببا واحدا لذلك هو أن النحت والصور الهنديه" مرتبطه" ارتباطا

بالرقص ، و كل يعرف أن الرقص لا يوجد بدون الموسيقى ، وكما يقول هرمان جوتس " ذلك يشرح السبب للواقع أن الفن الهندى لم يكن قط طبيعيا فى المفهوم البسيط للفظ . " و ان الفن الهندى البدائى لم يبال بالمذهب الطبيعى كما أن الفن الهندى الكلاسيكى لم يزد ذلك لأنه كان متاثرا للغايه" بشعور من الانسجام و التناغم و مشتبعا بالاوضاع و الايماءات للرقص كى يتصور شيئا ، غير الاشكال المثاليه" المتناغمه" لهيكل ذى حجمين و ثلاثه" أحجام ، وكثيراما يقرب الهندسه" التجريديه" ، و مع ذلك يبقى حيا و ملموسا .

و بالجمله" يمكن اخذ النتائج التاليه" . سيقول ماريتائن(١) ان الفن الهندى موجود لاعماله الصريحه" فقط (٢) انه يكشف عن العالم الطبيعى فقط ، مع أنه يحاول محاولة" للتغلغل فى العمق السرى للثابت المطلق — و سيقول ان أى فن وثنى لايقدر على أن يكشف عن الاقدام النيلوفريه" للمضئ ، وان الفن الهندى — وحتى أن الفن اليونانى — ليس مستثنى من ذلك . وفى الواقع هو يقول أنه فى الفن الهندى و الفن اليونانى كليهما يغلب العالم الموضوعى على الذاتيه" الابداعيه" للفنان ، ويسحقها ، وأن فنا يسحق الذاتيه" الابداعيه" للفنان لن يتوقع منه أبدا أن يكشف عن الذاتيه" الصلبه" (اتمان) .

ويقول ماريتائن ان الفنانين الهنود يهتمون أساسيا بالاشياء المتعلقه" بالطقوس " التى تبقى و تحفظ المجتمع الانسانى بواسطه" فعاليه" الاجتماعيه" و القانونيه" و الطقسيه" للاعمال المقدسه" . "

وان الاهداف التي تستعمل في الطقوس تجعل الفنان " يتحول من الانسان الى البحث عن الاشياء المقدسه" و الوجوه المقدسه" المنعكسه" في العالم — كون أسطورى غريب للانسان فوق الانسان ، وأحيانا يكون ضارا شديدا للانسان . "ان فن ايلورا يقدم الحوادث الكونيه" في أشكال اضطرامات وحشيه" لا تسحق الانسان فيها القوى الغير مرئيه" فقط ، بل ان الآلهه" المروعه" المتعددة الايدى و الرؤوس و وجوه البهائم المتوحشه" تقذفه الى الارض . و يدعى ماريتاين أن الفنانين الهنود في الواقع لايهدفون الى الجمال من أجل فنهم ، و نتيجه" لذلك فانهم يفشلون في ابلاغ أيه" رسالة" روحيه" . بل ان الفنانين الهنود يستلمون لعنيف ذى حياة يكمن في الاشياء ، و يبلغ الى الترف و الزخرفه" المدهشه" للشعور . "

ثم يبحث ماريتاين عن الواقع "لماذا تتغلب الاشياء الموضوعيه" الخالصه" للاشياء لا الانسان و الذاتيه" الانسانيه" على الفن الهندى ، و بهذا الصدد يقدم سببين (١) ان الفن الهندى يصبح وثنيا بتركه الموضوعي و يسيطر على الغير موضوعى لأن الهنود لا يتبصرون الى فكرة الشخصيه" (٢) انه يعجز عن الكشف عن الذات والثابت المطلق لأن مسكنه في عالم خيالى للعدم (مايا) .

ان السكولاستيين يعتبرون عالمنا كحقيقه" مخلوقه" أو مشاركه" ، و بالعكس في الهند كل شئ هو ليس ثباتا يعتبر خيالا ، غير أن هذا الخيال تظاهرة للثابت ، و ذلك ليس كحقيقه" مخلوقه" ، بل كما هو

ينعكس فى المرؤيا ، و ان الحقائق المنعكسه" كذلك تكون بشكل لايمكن التسلق به الى الثابت المطلق بواسطتها. ويقول ماريتائن " كيف تكون صور الرؤيا نافعه" فى الاشارة الى الحقيقه" العليا النادرة ؟ . . . . . ليس هناك روضه" للاشياء المرئيه" . . . . . وان الفن يسكن فى مايا و فى عالم الحواس ، و يقود الى السبب الاول لماريتاين . انه يدعى بأن فكرة الشخصيه" كانت شيئاً مسيحيا وقد أدركها أولا علماء اللاهوت بارتباطهم بسر الثالوث الاقدس ، و بشخصيه" المسيح ، يعنى بعد سقوط آدم أخذ العالم الظاهرانى حجما هائلا وضخما جدا وقد سحق وجوده الساحق الانسان وان الطريق الوحيد لتحريره من هذا الشقاء كان أن يصبح الله انسانا ، و يرفع الانسان الساقط مرة اخرى الى مستوى الوجود الذى كان يتمتع به قبل السقوط . ومن أجل ذلك بعث الله ، الاب ولده الوحيد الى هذا العالم ، وان ماريتاين يعتقد بأن انسانيه" ثريه" بالوجود القادر لشخصيه" المسيح تقدر وحدها على منح التعبير الفنى لشخصيه" الابداعيه" .

ان المصطلح اللاطينى " برسونا " يعنى بالقناع الذى يلبسه على الوجه الممثل على المسرح اليونانى أو الرومى و بواسطته يلعب دوره ، و ذلك يعنى بأن القناع خارجى و مرئى للمشاهد ، بينما يكون الممثل الحقيقى ، الذات وراء القناع ، يبقى مجهولا و غير متحيز جوهريا ، الى الدور الذى يلعبه . و فى المحادثات اليوميه" يعنى هذا المصطلح

بأن هذا الكون مسرح كبير يلعب عليه كل رجل و امرأة دورا . و ان الدور الذى نلعبه يحجب ذواتنا الحقيقيه" التى تبقى غير متأثرة باعمال القناع الخارجي . ولكن ما حاولته المسيحيه" هى أن تمحق الامتياز بين القناع المرئى و الممثل الحقيقى وراء القناع ، و فى عبارة بسيطه" ، ذلك يعنى بأننا فى الحقيقه" ما نظاهر انفسنا بواسطه" أفعالنا المسؤله" ، و حتى أن بعد موتنا سوف تبقى شخصيتنا الممتازة ، و هكذا فان دانتى يقدر على أن يشاهد فرحيل ، بيتريك ، القديس برنارد" (كلارناكس) و غيرهم مع ذاتياتهم خلال سفرته بطريق جهنم ، الاعراف و الجنه".

يقول بوئيتوس إن الذاتيه" تعنى بالجواهر الموجود الشخصى لطبيعه" مفكرة (ميجنى ، باترولوجيا لاتينا ١٢٤٢ د) . و ان شخصا هو مفترض عقلى ، موجود ممتاز و كامل بنفسه . و ان المفترض ليس كالطبيعه" ، فان الطبيعه" شئ يقرر افعالنا كانسان ولكن المفترض شئى يفعل و تنسب اليه جميع نشاطات وجود أو تسند اليه . وان الفرد كمفترض مفكر هدف بنفسه . " و الان أقول ان الانسان و كل وجود عقلى على العموم يوجد كهدف ، ولا بد أن لا يعامل كوسيله" فقط ." يقول كانت فى (كرولدلى جوع زوميتاميك ديرستيين) . و لذلك فان الانسان يمتلك الجمال و الوقار . و هو وجود مسؤول يستطيع بفعاليه" أن يقرر ما هو المناسب له . و سيقول الفلاسفه" السكولاستيون ان الانسان هدف فى نفسه لان المطلوب منه أن يكون

فيه كمالا يراد من اجل نفسه . و لذلك فانه يستطيع أن يحسن مصيرته أو يسيئها ، و ان مقدرته على المعرفه" و الحب يجعله سيدا لافعاله ، فهو يقدر على أن يعرف كل ما هو قابل للمعرفه" و يحبه بدون رغبه" ، و لان كل وجود ، و لان الله هو وجود اعلى يستطيع الانسان أن يعرفه و يحبه ، و ان هذه المقدرة على المعرفه". و الحب للوجود المطلق يمنحه شيئا غير محدود ، لانه بمعرفه" المطلق كمطلق هو يتجاوز عن المحدود كمحدود .

و الآن سيقول ماريتائن أن فنا لا يقدر على أن يمنح التعبير لشخصيه" غير محدودة للفنان لا يمكن التوقع منه أن يكشف عن الوجود المطلق . ذلك يعنى بالعكس أن الفن يمنحه التعبير للشخصيه" الممتازة للفنان يصبح رسولا روحانيا لله . و ان الفن الهندى لا بد له أن يتلمس طريقه تحت ظلام الخرافه" القرنيه" ، و الاعجاب الاعمى ، لأن فكرة الشخصيه" سر للشعب الهندى . ولا يمكن ازاله" هذا النقص الا اذا اصبح الله انسانا . و يقول ماريتائن انه هو تجسد المسيح الذى انقذ الفن الغربى من أن يصبح عبدا رقيقا لهذه الارض.

ان سر التجسد مشكله" لاهوتيه" وان الكريستولوجيا هى مركز علم اللاهوت المسيحى . ان التجسد يرجع الى عمل الله الذى يتشكل به شكل الانسان أو الحيوان و يواصل الحياة فى ذلك الشكل على الارض . و ان الكريستولوجيا أو تجسد المسيح يعامل على العموم فى خمسه" أقسام (١) تجمع الطبيعتين الالهيه" و البشريه" (٢) المسيح

ولتثليث المقدس (٣) المسيح كانسان (٤) بعثه الانقاذيه (٥) الكنيسه كجسده الروحى . فى القرن الرابع حدد علم اللاهوت المصطلحات لتشكيل أسرار التثليث وتجسد المسيح ، و هكذا تقرر القول بأن الاله وجود واحد وشخصيات ثلاث ، وأن المسيح شخص واحد وطبيعتان اثنتان . وأصر مجلس نيسيا (٣٢٥) على أن المسيح هو الله والانسان كلاهما . وكان له طبيعه مقدسه كالله وطبيعه انسانيه كالانسان . ما هى العلاقه بين الطبيعتين ؟ و هل يمكن لشخص واحد أن يكون له طبيعتان مختلفتان ؟ وقد أجاب لهذا السؤال اعضاء مجلس شالكيدون (٤٥١) "واحد ونفس المسيح ، الله والابن المولود الوحيد فى طبيعتين بدون ارتباك و تفسير و انقسام أو انفصال . وان اختلاف الطبيعتين لم يكبح بأى طريق باتحادهما ، بل حوفظ النوع المناسب لكل وجود ، بينما تتحد كل طبيعه منهما بالاخرى فى شخص واحد ، ويتجمع الطبيعتان الالهيه والبشريه ، "ذلك يعنى بأن المسيح مفترض واحد ، شخص واحد جسد واحد . وسيقول القديس ثوماس هو واحد وأحديه" ، ولكن طبيعه المسيح الانسانيه ليست طبيعه مقدسه ، فهل يمكن لنا القول بان المسيح بدون طبيعه الانسانيه اله وبدون طبيعته المقدسه انسان ؟ والنتيجه تبدو غير صحيحه ، لأنه يملك شخصيه واحدة ، وفى الواقع أنكر العديد تقدس المسيح (مثل ابريوس) كما أنكر عدد كبير انسانيته ، فقد اعتقد نيستوريوس أنه شخصان

كما اعتقد انوليناريوس أنه نصف اله .

وهكذا فان سر تجسد المسيح هو شئ بعيد عن ادراك الذهن الانسانى ، وان كان القديس اغسطين قد حثه ملاك بينما كان يمشى على ساحل البحر يفكر فى سر التثليث على أن يضيع وقته فيه . فلدينا سبب جيد أن نترك الموضوع كما هو . غير أن ج ، م ، أجانسون يقول فى كتابه (طريقه وجوديه افهم اللاهوت) ان سر التثليث المقدس ليس مسأله عقليه . وان الظلام الذى يحيط بهذا السر ليس بظلام الذهن الذى لايقدر على فهم دليل مملوء بالذكاء ، بل ان الظلام يشتمل على الواقع ، ان السر ياتى الينا كانه كامن فى انسانيه المسيح . وان جعله مسأله عقليه هو فصله من الهيكل الذى مسخ فيه ، فلا بد لنا أن لانحاول فهم هذا السر بضوء المنطق بل بضوء الايمان والاعتقاد ".

ان تجسد المسيح قد ساعد كثيرا الفنانين الغربيين فى محاولتهم لتحرير الذات من براثن العالم الموضوعى . ففى الطور الاول فى الفن البازنطينى الذى يقدم المسيح المجيد ، وفى باسيليقات جميله لروما ، كانت شخصيه الفنان قد أدركت كموضوع فقط . وكان الطور الثانى مطبوعا بفن البناء القوطى المنتحبات الفرنسيه والاسبانيه و أعمال دوكيو ، جيوتو و اجيليكو . ومع أن شخصيه الفنان كانت حتى ذلك الوقت سجنيه " كان الروح الانسانى يومض فى كل مكان بطريق النوافذ المسدودة للعالم الموضوعي ". يقول ماريتائن ، ثم امتاز

الطور الثالث بانفجار الفرديه" بواسطه" النشأة والفن الباروكى. "وفى هذا العهد ذوتت الذات الانسانيه" وقدمت لا كموضوع بل كشكل يؤدى به الفنان اعماله." ويقول ماريتائن ان الطور الرابع جاء بعد الاعداد الرومانتيكى فى القرن الماضى ليكشف عن شخصيه" الفنان. والآن يمكن للفنان أن يدرك تجربه" الذاتيه"، وكما يقول "فى هذا الطور بلغت عمليه" التذويت الذى مرالشعور الانسانى بطريقه من فكرة الشخص الى التجربه" الذاتيه"، الى كمالها كما بلغت الى العمل الابداعى نفسه. والآن فقد انكشفت الذاتيه" كمبدعه". وبنفس الوقت انكشف الطريق المزوت تماما، والحدسى الذى بواسطته تتصل الذاتيه" مع العالم فى العمل الابداعى"، وهكذا فان المفاهيم الداخليه" للاشياء تدرك مبهمه" بواسطه" ذات الفنان. وكلاهما يتظاهران فى العمل معا، وفى هذا الوقت أدرك الشعر نفسه. "وليس هناك برهان قاطع لنا أن نقول أن الشعر ينبغى له أن يدرك نفسه، فان البيت الغير متعمد يمكن أن يرتفع ارتفاعا مقابل الابيات المخترعه" للشعراء الغيرالملهمين.

غير أن النظريه" أن الله ينبغى له أن يخلى مكانه ويسكن بيننا كى يعلمنا عظمتنا قابله" للقبول، ولكن ماريتائن يبدو ضيقا فى افق التفكير عند ما يدعى بأن فكرة التجسد شئ مسيحى خاص. ان السيد ن، سودربلوم كتب فى (موسوعه" الدين والاخلاق) ان "فى الشعوب الغربيه" يبدو أن فكرة التجسد فى معناها الصحيح

أصلها فى مصر ، ثم بواسطه" الهلينيه" قد بلغت هذه الفكرة ذروتها فى المسيحيه". و هناك فكرة مماثله" فى المبدأ الهندى المتعلق 'بأوتار' (المجلد ٧ صفحه" ١٨٢). و بصرف النظر عن ذلك فان الدليل أنه بدون نظريه" التجسد كما فهمها الغرب لا يمكن للفنانين أن يكشفوا عن شخصياتهم ناقص لاسناده البدائى. فكان من الممكن قبول موقف ماريتائن فى العهد الذى كان يعتقد فيه أنه لاخير خارج المسحيه".) بينما النزعه" من بعد عهد فاتيكان الثانى هى ان نقول ان هناك بعض الخير فى كل دين ، وما هو الخير هو من الروح المقدس .

ولذلك فانه ليس صحيحا جدا ان الفن الهندى يفشل فى الكشف عن الذات الابداعى للفنان ، فان وجود عمل فنى نفسه يوكد على شخصيه" الفنان ، و بينما يحاول الفن الغربى استكشاف الله باكتشاف الذات الابداعى يستكشف الفنان الهندى نفسه باضاعته فى المطلق . و ان كان لدى ماريتائن اى شك حول الموقف الهندى فانه لا يحتاج الا ان يستمع الى المسيح الذى قال لنا انه من يضيع نفسه سيجد نفسه. "و ذلك هو طريق الصوفياء فى العالم بأمره ، ولا شك ان الفنانين الهنود هم صوفياء . وكذلك ليس صحيحا ان يقال ان الفنانين الهنود يعاملون مع عالم غير حقيقى بلفظ (مايا). و ان الواقع ان لدى الهند نظريه" مختلفه" للحقيقه" ، لا مسبب للقول ان نظريتها تجعل كل شى عدما . ان النظريه" المسيحيه" عن

التجسد ، مثلا ، مبنيه" على مادة كسؤال تخطيطى ولكن النظريه" عن المادة كشئ مدور يحيط بطريق حياتها . وان القانون العنيد للميلاد ــ النمو ، الموت الميلاد من جديد هو قوة محركه" لطريق حياتها . و تقول المسيحيه" ان الله خلق الانسان و وضعه فى جنه" عدن ولكن الانسان عصى خالقه بأكل ثمرة شجرة معرفه" الخير و الشر ، ثم بعث الله الاب ولده الوحيد لتخليص الانسانيه" الساقطه" ، بدفع حياته نفسه الى الشيطان فديه" على الصليب . وذلك قد وقع مرة واحدة ولن يتكرر مرة اخرى . و بالعكس يقال فى الهند ان فيشنو قد تجسد عشر مرات على الاقل لاقامه" النظام من جديد فى العالم كلما سيطر عليه الشر ، و هو يتجسد كأنسان أو حيوان لاقامه" الحق .

ان من أهداف الفلسفه" الهنديه" استكشاف الذات الحقيقى الذى سوف يتحد مع المطلق ، وان الهند تعتبر الحقائق المتغيرة غير حقيقيه" ، خياليه" أو مايا . وان العالم المتظاهر لانانيه" شعورنا يعتبر عالما لمايا أو الخيال ، لأن الناس الذين هم أقل نموا بيننا ، ينسون احيانا الخالق والشيطان بين المخلوقات . ولكن مايا ليس عدما . فيقول أ ، ك ، كومارا سوامى أن الطاقه" الابداعيه" أو الفن الذى يقدم معه حقائق الفن .

غير أن المبدأ الفيدانتى عن مايا كما قرره شنكارا قد أدى عددا من الناس الى اخذ النتيجه" أن عالم الادراك يختلف عن الواقع .

وفى التعبير الفلسفى يمكن القول أن نظريه" عن العدم سوف تكون تناقضا فان الانسان لايقدر على تصور العدم ولا التفكير عنه. فان هناك بعد واضح بين الوجود والعدم ، و كلا هذين العالمين ينتميان الى الله. و بين هذه الأبديات عالم مايا ، عالم التغير المستمر. انه ليس الوجود ، وليس العدم بل انه الوجود فى مرحله" العمليه". و بواسطه" الممارسات البدنيه" يمكن لواحد أن يدرك بالذات الصلب المخفى فى الاشكال البدنيه". وان الواقع أن نظريه" مايا قاومت المهاجمات عليها خلال هذه القرون ، مثل الحجه" الوجوديه" للقديس السليم نفسه يدل على قوتها.

ان الفلسفه" الهنديه" يطلب من كل واحد منا أن يصبح القديس بالس حتى يدرك بأن ليس ,, أنا " الذى يعيش فى نفسى بل هو المسيح. ولسنا نحن (نوع الانسان) وحدنا مجرمين لاربالك الذات الفانى لاتمان الصلب بل ان الآلهه" العظماء أنفسهم ليسوا احرارا من تخلف ضلالهم الكونى. وكان لأجل مفخرته أن اندرا قد اكره فيشفا كارما على انشاء قصر شامخ له من أجل الاحتفال بانتصاره على التنين، وفى مثل النمل نرى كيف كان اندرا قد اذل بأيدى فيشنو وشيفا ، و جعل يدرك بحماقه" محاولته. وقيل له ان فى الليله" الكونيه" اللامحدودة اندرا ، يتبع اندرا و شيفا يتبع شيفا ، و برهما يتبع برهما ، وان الطبيعه" لاتعرف القرون. وفى الدورة اللا محدودة للتطور الكونى الواحد ، يتبع الواحد و العهود تتبع العهود

(فى الهند عهد واحد يعني ب.... ، ..، ٤٣٢٠ عاما) وان شعوريه" الهند بالوقت الكونى تتجاوز وسعه" الانانيه" الفرديه" والعرقيه" مثل الانانيه" الزائله" ، ويعد الجنس البشرى كمجوع فقط (ألم يقل أرسطو أننا لانعرف الا الجنس البشرى فقط) وكما يقول هينريش زيمير فى كتابه (الاساطير و العلامات فى الفن والحضارة الهنديه") ان فى الهند السرمديه" تمنح هذه التمددات الواسعه" تواتر الحياة للفكرة بأسرها. وان عجله" الميلاد و الموت و دورة الانبثاق ،- والاشمار ، والحل و الانبثاق من جديد هى شئ اعتيادى للكلام الشعبى ، كما هى فكرة أساسيه" للفلسفه" الاسطوريه" و العلامه" ، الدين ، السياسه" و الفن ، وهى مفهومه" منطبقه" لاعلى حياة الفرد فقط بل على تاريخ المجتمع و نظام الكون أيضا.

وما زلت أحاول أن ابدى أن بعض الأفكار فى الهندوكيه" اللاهوتيه" والفلسفيه" ، وان مايا فكرة مثلها تعارض المذهب العقلى. وان سر مايا هو سرالله ، وفى المسيحيه" نظريات التثليث المقدس وتجسد المسيح بعيدة حتى الآن عن الاشكال اللفظيه" بالانسان. وان كل دين وثقافه" تحب بعض افكار مثلها لأنها نتاج الروح ، وما هو من الروح يجب الرجوع اليه بالايمان و التواضع.

أكثر من أى بلد آخر تتمتع الهند بتخيل موحد للحياة والقدر، وان فلسفتها وعلم اللاهوت و ثقافتها لاينفك بعضها من بعض. و نتيجه" لذلك فان ثقافتها تبقى حتى الآن أكثر دواما و فنيا واستمرارا

من جميع الثقافات. وليست لديها ثقافة" عليحدة من دينها ولا فلسفة" غير فلسفتها اللاهوتية" ، ولا يميز فنانوها بين الفن الخالص والفن التعليمى، وانها مملوءة بالاساطير، العلامات، القصص والامثال. وليست هى رمزية" مالارم أوفر لائن أو ريمبود ، ما نجدها فى الفن الهندى، فان النيلوفر والفيل والماء وعلامات الذكر والفرج ورقص شيفا وقوة شيفا وفيشنو وحيته ، كل ذلك يمثل الشعورية" الجماعية" لشعب فى سبيل البحث عن مسكنه السرمدى. وانهم يذكرون موضوعهم بدون تسميته ويكشفون على نحو تدريجى عن انفسهم ، وان تظاهرة الشكل النامى تمنح الهند نوعا من الديناميكية" وتجعل فنها مماثلة" بالحياة نفسها. وكما أن الحياة تعارض المفاهيمية" فان الفن الهندى أيضا يعارضها ، وكما يقول زيمير " ان أساطير وعلامات الهند تقاوم المفاهيمية" والتعبير المحدد ، وان معالجة" مثلها سوف تحرمها من سحرها ، فانها من نوع اقدم من الانواع المعروفة" لدينا بواسطة آداب اليونانيين — الهة" وأساطير هومر — أبطال الكوارث اليونانية" ايشليوس، سوفوكلس ويوربائيدس. فان الاخرى التى قد شكلها من جديد الاذهان العالية" هى على حد كبير نتاجات شخصية" . وفى هذا الصدد تماثل محاولاتنا العصرية" لمعاملة" الاشكال التقليدية". كما أن هناك فى أعمال شيلى وسوينبرون واكثر من الجميع اجترو النتاجات من بعد عهد هومر محاولة" لختم النقود الاساطيرية" القديمة" بالمفاهيم الجديدة والتعبيرات

الجديدة عن الوجود على اساس التجربه" الفرديه". وبالعكس فانا فى أساطير الهند نشاهد حكمه" جماعيه" حدسيه" لحضارة سرمديه" مجهوله" متعددة الجوانب .''

ولا نحتاج الى أن نضيف شيئا اخر لاجابه" ماريتائن. ان الهدف المباشر للفن الهندى هو استكشاف الروح الحقيقى، و ان كانت تجربه" الذاتيه" لازمه" للفنانين الغربيين فان التجربه" الموحدة للمطلق ، هى شرط ضرورى للفنانين الهنود ، و ان موقف ماريتائن - أن '' الحد الذى استطاع به الفن الكشف و التعبير عن الذاتيه" استطاع أيضا الكشف و التعبير عن الاوجه السريه" للاشياء المتعددة التى منظوريتها كامنه" ، ولكن بفضل القوة الروحانيه" للانسان يمكن الكشف عن بحر الوجود . ''يوافق المبدأ المبهم للعليه" التى لها اهيه" مركزيه" فى الفلسفه" الاسكولاستيه" ، ولكنهم يعترفون بأن الدنياميكيه" التى ينطقون عنها هى تجرب بدون شعور. و ان الأساس للفن الهندى هى ديناميكيه" الحياة ، الوجود ، الموجودات المحدودة. ولا يمكن لماريتائن أن يتجنب عن واقع ظاهر لاسع مثله. ولكنه يقول ان ديناميكيه" الفن الهندى تهدف الى نهايه" عليا ، وهى ليست بالجمال بل التطبيق العملى و الاستعمال العملى و على الاخص التجربه" الروحانيه" للوجود الغير دائم المستبد أو طاقه" الاشياء المقدسه" .

وكرجل من رجال احياء الآداب الكلاسيكيه" لا يمكن لماريتائن

أن يصبح سكولاستيا فى موقفه عن الفن الهندى . ان دينا ميكيه" الموجودات المحتمله" ، انه لا يكشف عن الذات الابداعى للفنان فقط بل يبدى لنا أن هذا الذات ليس بالذات المرئى الذى يطلب الامجاد الزائله" للحياة ، بل هو الذات الصلب الذى مسكنه فى قلب الله ، الاب . و يقدم الفن الهندى تخيلا للحياة كنضال مجيد سيظهر فيه كل انسان و كل مخلوق منتصرا من التخلف . و اذا ظهرنا مرة منتصردن سنعرف أن اله الرقوص الشيلائيه" فى قلوبنا أنفسنا . و ان الناس الذين قد أدركوا بذلك يقدرون على فهم الرمزيه" الثريّه" للفن الهندى .

تعريب : ساجد ميان

استعراض الكتب

حساسيه" تحت الضغط : راجى نراسمهان. مظاهر روايه"
هندو انجليز : مطبوعات آشا جانك نيو دلهى. ١٩٧٦ ص ١٤٤ .
– ١٨ – روايه" .

ان تعريف القاموس لاصطلاح الدو انجليز (أو اندو آنجليكاه أيهما تختار) يقصد به روايه" مكتوبه" فى الانجليزيه" من هندى عن موضوع متعلق بالهند . ميناكشى موكرجى تعرفها روايه" ولدت مرتين . فالمؤلفون من هذا الجنس نشأوا فى الداخل واستعصوا من الظروف الثقافيه" و تقاليدها فى أعوامهم الناشئه" و بعدها حصلوا أكثر أو أقل على تربيه" قويه" فى الأدب الانجليزى فى القيمه" الثقافيه" فى الخارج أو الداخل ، يكتبون بلغه" انجليزيه" جيدة بالنسبه" للمستوى الهندى ، و كثيرا ما يميلون الى تأكيدات زائدة للضغط على نقط من الخصائص غير انجليزيه" ، لا يستطيعون

ولا يطلبون ولا يجدون فى طلب التجنب من التقاليد الثقافيه و المنظر المتمثل خلال سنواتهم الاولى بالنسبه لبعضهم . و من ناحيه أخرى ، رغبه فى اثبات البلد الوطن للقراء فى الخارج ، من بين الأشياء الأخرى ، فهم يختفلون فى هذا أساسا من أكثر الروائيين الانجليز الذين يكتبون عن الحياة الهنديه من الذين يكتبون عن حياة الرجل الانجليزى فى الهند مثل جليور بين ليلى بوت بالتلطف و المعرفه القليله . ان تصوير حياة الهند من روائيين هند و انجليز يبدو نوعا غير معروف لقراء الهند المتوسطين، ليس بسبب الخصائص و الظروف الغير الحقيقيه بل انهم ينتسبون الى طبقات مختلفه من مجتمعهم (فى المجتمع الهندى كثير من تلك الطبقات ، من درجه لياقه أبيض الى نص لابس .) فرقه مقصورة على قوة التحمل لمختلف درجات الجهد و الضغط على حساب عقولهم المواجهه على القيم الثقافيه و الموروثه و المكتسبه . وروائيون فى اللغات الهنديه أيضا يظهرون هذه بظواهر من الضغط . لكن فى أسرهم المواجهه تتعلق بالمشاكل لاتخاذ تسويه للتعبير الاقتصادى فى جسم المجتمع ، و المشاكل الانسانيه الناشئه منه . فكتاب الهند بالانجليزى عادة — باستثناءات قليله مثل ر . ك . نارايان ، ملك راج آنند ، بهابانى بتاجاريا محصورون داخل جدار عال لحياة صفوة صغيرة ابتدات من المجرى الرئيى ، ذلك ان جزءا كبيرا من هذه الروايات فى غير محله ولا يعتد به ، و انها مسئله قدرة فنيه تعتمد على درجه من الفهم

للحياة . فهم يرون انه ليس جزءا مهما انتاج الروايه في اللغات الهنديه شيئا سخيفا لايستحق الذكر — ولكن اخلاص جهودهم للتعبير عن انفسهم انقذهم من كونهم 'قريب سمالجام لهكسلى ، و ساماد ،ر ، و جوش' .

راجى نراسمهان اختارت بشكل مناسب عنوان دراستها ' حساسيه تحت الضغط ' و حددت دراستها لبعض المظاهر الروايه الهند والنجليزى العنوان الفرعى كان ادراكا لو انها بينت أن الدراسه تتناول بعض الروائيين ، كماهى اقرت فى مقدمتها ، و انها حذفت عمدا بعض الروائيين ، و تجاهلت بعض الآخرين . على اى حال لاتضر حدة ملاحظتها و تقليل افتراضها التى وضعت فى المقدمه اولا : ذلك ان روايه هندو انجليز كانت فى الانحطاط بعد نارايا ، و راجا راوو ، و ديسانى — كبارها الثلاثه . ثانيا : انه لايمكن وجود اى شئ مثل العمل الكبير مرة اخرى على اساس الاقتراب الواقعى التقليدى . ذلك الاقتراب يكسب الثقة لما تعيش العناصر الأسطوريه للشعور ، و عند مايفتت الرباط الاسطورى كما حدث اليوم ، فان عناصر الاقتراحات تختفى جاعلا قراءة الظواهر للواقع مجرد لوحه برنامج للعنصر الاسطورى . و انا اشير اكثر الى انها كانت مسيطرة بفلسلفات الاصلاح الاجتماعى و التجديدى القادم من الغرب . ' مناقشا ذلك قالت هذا بالوضوح يعارض التصوف الهندى التقليدى لأقل تورط معهم ' و تذهب الى الملاحظه هوان واجب المبدع

ان يذهب ابعد مما يسمح الشعور والكفاءات التى تأثرت بالفلسفات الجديدة ، وله ان يربط و يدمج الجديد بالموجود فعلا ، ليطلع خليطا جديدا . انها بالفعل من القصور القديم للتأليف ذلك بأن الوضع الحالى يشير الى الأبعد . الخطر فى الظروف المدرك فى هند و — انجليز ليس هو بالضبط كتابه" القراءة الخياليه" و لا بأخذ . فالخطر هو أن غيبته لم يشعر أكثر احتقارا لحبوب الوطنيه" للحساسيه" كانت ممسوحه" و المستوى للشعور الذى شكوه قد ازيل من غير الاعتمادات التى لم تشعر بها.

و أول هذين الافتراضين كان مسأله" رأى لناقد مثل أى آخر. لكن الثانى هو جدلى للحقيقه" الصلاحيه" . و أن ميتافيزيقا التقليدى بتدخل بسيط يمكن أن يكون فلسفه" عاليه" اللاهوتيين كما حدث فى المجتمع الهندى ، و معناه ليس مجرد عدم المبالاة و القسوة لجيران الواحد بل الاذعان للامر السياسى و الاجتماعى وأكل الحركات الدينيه" و الاجتماعيه" قبل الاستيراد من الغرب. مطلوب عمليه" مضادة لهذا المذهب اللامبالاة المقنع و راء عدم التورط . كل الأدب الهندى من ١٨٥٠ الى ماقبل هذا الوقت. ان فلسفات الاصلاح الاجتماعى و التجديد القادم من الغرب تسلطت. ان صفوة الهنود كانت بالحقيقه" ملهمه" بالواردات من بريطانيا العظمى. السبب لماذا الرأى الهندى اليوم يفضل فكرة الاشتراكيه" وليست تلك التى تفيض من الفلسفه" العمليه" لعدم الثورة لابد أن يبحث جيدا ، وعلى

الروائى أن يكون واقعيا معقول ، وليس مدفوعا فلسفيا للتوصل الى تجريد فكر الانسان. راجى ناراسمهان تطالب بالتوحيد الذى كان بالفعل مطلب جميع كبار مفكرى الهنود منذ حوالى قرن و نصف. وقد حاول كل شخص أن يطور أسلوبا فى ضوء ظروفه و أحواله.

فالفنان المبدع ليس من الضرورى أن يكون مفكرا ، فالروائى يرى الرجل بعينه الصغيرة على الأفق محاطا بتجربته الخاصه" وملونا باعتقاده الشخصى و تنبؤاته . والناقد من دوره أو من دورها أيضا من هذه الحدود لكن يمكن هديه" استيراد للطاقه" الكاربه". ويمكن ان يكون الروائى مثل ملاحظ منعزل . يقول ر. ك . نارايان ، انا اشارك بسرور قريحه" تقدير المؤلف ، الظروف التى تتحمل تلك الطبقات المتوسطه" شبه الحضرى علتها مواجهه" تغير المجتمع . ادا كان راجا راو مهتما بالقيم كان نارايان مهتما بالواقعيه" ، ملك راج آنند كان منبوذا فيما يسمى المجتمع ، و هو ماكينه" ساخطه" فى الأسلوب المقبلى وعرض غلطات الهوى ، و جهنم ربما تعتنى بالأدب و اللطف . بوانى بتاجاربا ايضا شارك بجزء قليل للخروج الذاتى من المجتمع ، و بالتأكيد هناك بعض الكتاب كان شعورهم منهمكا فى النزاع بسبب من الضغط النفسى فى المجتمع المغلق . هم يعرفون كما ينبغى او قدروا حق القدر من اولئك المنتسبين الى تلك الفرقه" الاجتماعيه" . الاخرون الذين يحاولون لتصوير الحياة فى قطاعات اقل تثقيفا فى المجتمع—انهم الذين يبنون الهند الحقيقيه"—

على قاعدة حقيقية" . من المجتمع ان يفشلوا بأعلى المستوى النقدى للفلسفة" الحقيقية" ، معظم هذا يمكن كونه ''تبوبيا تافها'' لأن القارى و الكاتب يمكن لديهما عطف ناقص ولا يمكن ان يوجد اسلوب جيد بغير تفاهم جيد للموضوع . فالكاتب المتفاهم يستطيع ان ينفذ الفكرة و الصورة دون ان يحمل علما محددا فى اللغة" الأجنبية" الانجليزية". و هذه ليست صحيحة" فى رايها ، ان رواية" ''اند و انجليزى'' لا تسهل عادة فى الترجمة" الأدبية" الى اية" لغة" هندية" ، لا ترجمة" صحيحة" فى لغة" ذات عبقريات مختلفة" تكون ادبية" ابدا . فالصعوبة" ليست بفلسفية" ولا الرسالة" معنوية" . ذالك ان رواية" ربما تتطلب التخطيط لكن الظروف لا تكون مألوفة" للمترجم .

سوى انه من المحتمل بسبب انشغالها السابق بالطلب الأصلى الميتافيزيقى للرواية" ، ان راجى نراسمهان جاءت باثارة و كتاب نقد فى اسلوب فائق و مغر ، النقاد مثل الدكاترة لا يوافقون ، و لكن المؤلف مدقق ، و البحث العميق فى ميدانها المحدد يستحق تقديرا عاليا .

س . ل . غوش

تعريب م. ت. محمد على